

Mestrado em Artes Visuais-Intermédia

Especialidade em Bidimensional

Dissertação

**MULHER BRASILEIRA: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO
DE UM IMAGINÁRIO**

Ana Letícia Canineo Barreto

Orientador: Professora Doutora Ana Godinho Gil

.....

Co-Orientador(es): Mestre Rui Valério

.....

Pára, olha ao teu lado outro ser humano. Encontra-te com ele. Um encontro assim constitui uma vivência extraordinária, a mais importante das experiências. Olha para o rosto que o Outro te oferece. Através deste rosto, transmite-te a ti próprio, mais, aproxima-te de Deus.(...) não só é preciso encontrar o Outro, como hás-de recebê-lo em franco convívio. Hás-de responsabilizar-te por ele. (...) Aceitemos o Outro, apesar de ser diferente, porque é exatamente essa diferença que constitui a riqueza e o valor deste bem imanente. Ao mesmo tempo, a diferença não elimina a minha identificação com o Outro: Eu sou o Outro. (Kapusinski, 2009: 35-36).

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de demonstrar a minha gratidão aos meus pais, por todo o carinho durante este processo de obtenção do mestrado. Pelas palavras de conforto e por todo o apoio para que eu conseguisse concluir este projecto. Muito obrigada por, desde criança, me ensinarem a ver o mundo com olhos críticos, a não aceitar injustiças e a lutar pelos meus sonhos. Muito obrigada por apoiarem a minha carreira, por estarem ao meu lado, a cada passo. Essa gratidão também se estende a toda a minha família, por todo o apoio recebido durante este período em Portugal, especialmente às minhas tias Maria Antónia, por ser a 'culpada' pela minha decisão em seguir o caminho das Artes, e à minha tia Arlete, por todo o apoio emocional e espiritual nesse processo.

Gostaria, também, de agradecer à Teresa Rutkowski e à Bodil Eide, pelo convite para trabalhar na Nextart, em Lisboa, o que permitiu que, mais uma vez, eu cruzasse o Atlântico e voltasse ao 'Velho Mundo'. Muito obrigada pela confiança e oportunidade, por acreditarem no meu trabalho e por todo o apoio durante este processo.

Ao Mestre Rui Valério, pela orientação do projecto prático, pelos conselhos técnicos e pela motivação durante o processo. À Professora Doutora Ana Godinho, pela sua orientação na parte teórica da pesquisa.

À Professora Doutora Mónica Sorín e à Professora Doutora Mercedes Gysin-Capdevila, do mestrado de Arteterapia e Desenvolvimento Humano do ISPA, em Barcelona, por me terem ensinado, de uma forma tão especial, a ética da ternura no encontro com o outro.

Ao Joaquim Marques, por ser essa presença tão especial na minha vida. Pelo companheirismo e cumplicidade. Por me ensinar que o destino é algo que não se controla. Pelo amor, carinho e dedicação e, principalmente, pela paciência, de cada vez que eu me preocupava com o mestrado. Muito obrigada pela ajuda com as fotografias!

A todos os meus colegas e amigos da Nextart, pela aprendizagem, as trocas culturais e, sobretudo, a amizade. Gostaria de agradecer, especialmente à minha amiga Isabel Correia, assim como à sua família, por todo o carinho e suporte tão precioso, no momento em que mais precisei. À Catarina Claro, pela aprendizagem com os miúdos do Espaço Azul e pela amizade e partilha. À Ana Gonçalves e à Graça Serrão por me adotarem como parte da família e pela preciosa ajuda da 'tia Graça' na revisão e na

‘tradução’ do texto. Um agradecimento especial, também, a todos os meus alunos e por tudo o que aprendemos juntos. Ao Vitor Santos, pela grande ajuda técnica nos trabalhos práticos. À Amaryllis e ao Fernando, pelo carinho de ‘pais’. A Maria Inês, Hugo, Rui e Sofia, pela ajuda no projecto “*Maria Paula*” e pelos comentários, sempre pertinentes, sobre o projecto.

A todos os amigos das mais variadas nacionalidades, que fui conhecendo ao longo da experiência migratória, pela amizade e partilha, em especial à Carla Ferreira, Regina Kinzer (Puja), Aires Sérgio, Oliver Rohrich, Alexa Rosembaum, Maya Kempe, Marta Dinis, Ana Telhado, António Duarte, Cândida Gamboa, Fátima Marques, Nicola Schiavo e Paula Dona.

A todas as pessoas entrevistadas durante esta pesquisa, especialmente às mulheres, minhas conterrâneas, pela disponibilidade, partilha e cumplicidade, sem as quais este projeto seria impossível, especialmente à Cintya Hobo, Yara F. Peres, Manuella Lopes, Paula Togni, Fabiana Chaves, Rosana Jorge e Silvana German, que superaram as dificuldades inerentes à imigração e o preconceito com energia, coragem e dignidade.

Um agradecimento especial ao fotógrafo José Miguel Figueiredo, pela gentileza na produção das fotografias dos desenhos e ao artista Nelson Crespo, pela generosidade e colaboração.

“O encontro é uma vivência digna de ser recordada, resultante de uma experiência profunda” (Kapuscinski, 2009:76). E o ponto principal de qualquer encontro é o diálogo, que segundo Kapuscinski, tem como objectivo principal a compreensão e a aproximação mútua, que só podem ser alcançadas através da vontade, do conhecimento e da disponibilidade de pôr-se a caminho ao encontro do Outro.

No processo de ir ao encontro do Outro e conseguir compreender os mecanismos pelos quais tendemos a ver a diferença de uma forma tão distorcida, muitas pessoas cruzaram o meu caminho, compartilhando experiências e formas distintas de ver o mundo. Entre elas, cabe destacar a colaboração, durante este processo de pesquisa, da psicóloga Patrícia Cáster, por me proporcionar uma nova visão sobre a imigração e a desconstrução dos estereótipos; da Doutora Joana Miranda, pela nossas trocas teóricas, pelo livro e textos que tanto auxiliaram esta pesquisa. Um agradecimento especial vai, também, para a Senhora Dona Luiza Valle e para o Senhor Hugo Seabra (Fundação Calouste Gulbenkian), por me receberem, acolherem o projecto e pelas preciosas informações. À jornalista Rosana António, pelas histórias compartilhadas.

Foi a partir do diálogo, sempre tão enriquecedor, com essas pessoas, que pude começar a buscar algumas respostas para o tão importante processo do diálogo e de abertura em relação ao Outro.

Agradeço, ainda, aos órgãos de comunicação social, brasileiros e portugueses, que colaboraram com a divulgação deste projecto, provando que os media, quando bem intencionados, podem colaborar, e muito, com a luta contra o preconceito.

Resumo

Este projecto de pesquisa em artes visuais tem como objectivo compreender como a imagem estereotipada da mulher brasileira foi construída e consolidada ao longo da história, desde a colonização até à actualidade. Analisa-se o papel dos media e, principalmente, a parcela de culpa da própria sociedade brasileira na divulgação desse estereótipo. Procura-se através da arte, repensar a representação da mulher brasileira na sociedade portuguesa, reflectindo sobre a imigração, identidade e género. Através do uso da ilusão e da escolha de materiais não convencionais, este projecto pretende, portanto, desconstruir as imagens estereotipadas das imigrantes brasileiras, meditando sobre a capacidade humana de interpretar as imagens, sem questionar o padrão visual que se encontra à nossa frente. Ao apresentar ao espectador uma dupla ilusão, as obras criadas no decorrer do projecto estabelecem uma analogia em relação à nossa tendência natural de julgarmos os outros segundo conceitos pré-concebidos.

Palavras chave: género, identidade, imigração, mulher, poética visual.

Brazilian Women: Construction and Deconstruction of an imaginary.

Abstract

This project in Visual Arts aims to understand how the stereotype of the Brazilian women has been built and consolidated throughout history, from colonization to present. It analyzes the role of the media and especially the share of guilt of the own Brazilian society in releasing this stereotype. I try through the art, to rethink about the representation of the Brazilian women in the Portuguese society, thinking about immigration, identity, and gender. Through the use of illusion and the choice of unconventional materials, this project aims, therefore, to deconstruct the stereotypical images of Brazilian immigrant women, reflecting on our ability to interpret images without questioning the visual pattern that exists. Showing the person a double illusion, the works created during the project are analogous to our natural tendency to judge others according to pre-conceived concepts.

Keywords: gender, identity, immigration visual poetry, woman,

ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

ACIDI – Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural

AGU - Advocacia Geral da União

ed. – editor

Embratur – Empresa brasileira de turismo

G1 – Portal de notícias da Globo

ISCTE – Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa

OI – Observatório da Imigração

org. - organizador

RTP – Rádio e Televisão de Portugal

SEF – Serviço de Estrangeiros e Fronteiras

s.f. – substantivo feminino

SIC – Sociedade Independente de Comunicação

TV – Televisão

Tvi – Televisão independente

ÍNDICE GERAL

	Pág.
Agradecimentos	3
Resumo	6
Abreviaturas e símbolos	7
Índice Geral	8
Índice de fotos	10
Introdução. Da origem do projecto. A imigração brasileira num mundo em constantes mudanças.	12
Enquadramento Metodológico e Objectivos.	22
Percurso expositivo	25
Norma utilizada para citações e referência bibliográfica	26

PRIMEIRA PARTE

MEMÓRIA CONCEPTUAL

I – Estereótipo e Preconceito	27
I.1. Estereótipos positivos e negativos e suas consequências no dia-a-dia das imigrantes brasileiras	30
II - A construção, divulgação e perpetuação do imaginário sensual dos trópicos	34
II.1. Inocência violada – O choque cultural entre brancos e índios	34
II.2. A mulher negra entre a casa grande e a senzala	35
II.3. A chegada da mulher branca e a divulgação do imaginário sensual dos trópicos	36
II.4. O papel da Embratur na construção da imagem da mulher brasileira em tempos de ditadura militar	38
II.5. Os media e o imaginário sobre a imigrante brasileira	40
II.6. O estereótipo e a cultura <i>Made in Brazil</i>	42
III. A desconstrução na prática	45

III.1. Do pessoal ao colectivo	46
III.2. Ser artista e imigrante	47
III.3. A imagem e o imaginário	53
III.4. A percepção e a ilusão	54
III.5. O auto-retrato	62
III.6. O processo de criação dos auto-retratos.	65
III.7. Os auto-retratos e o jogo da ilusão: <i>“afirmar a diferença pela repetição”</i>	68
III.8. A ironia	75
III.9. O outro em mim	78
 SEGUNDA PARTE	
Memória descritiva das obras	83
Série dos auto-retratos	83
Série dos trabalhos criados a partir das entrevistas	103
 TERCEIRA PARTE	
MEMÓRIA TÉCNICA	138
 Conclusão	 142
Bibliografia	145
Currículo Resumido	155
Currículo Completo	156

ÍNDICE DE FOTOS

	Pág.
1. Propaganda da Embratur	39
2. Carmen Miranda	44
3. O artista Victor Cartagena.	49
4. Victor Cartagena. <i>The invisible nations project</i>	49
5. Victor Cartagena. Wanted/Unwanted	49
6, 7 e 8. Shirin Neshat. “ <i>Women of Allah Series</i> ”	50
9 e 10. <i>Passageiro</i> e <i>Unsere Welt</i> , de Nelson Crespo	51
11. Sooja Kim. <i>Bottari Truck – Migrateurs</i>	47
12. Vik Muniz. <i>Mona Lisa</i>	61
13. Vik Muniz. <i>Sugar Children</i>	61
14. Markus Raetz. Still de vídeo	61
15. Letícia Barreto. Detalhes dos desenhos da série <i>Estrangeiro em mim</i> .	65
16. Letícia Barreto. Montagem a partir da série <i>Estrangeiro em mim</i> .	68
17. Ghada Amer	79
18. Barbara Kruger. <i>Not stupid enough</i>	69
19. Barbara Kruger. <i>All violence is an illustration of a pathetic stereotype</i>	69
20 a 28. Letícia Barreto. Desenhos da série <i>Estrangeiro em mim</i>	85
29 a 38. Letícia Barreto. Desenhos da série <i>13/02/2006</i>	93
39. Letícia Barreto. <i>Katerine</i> – detalhe do desenho	103
40. Letícia Barreto. <i>Katerine</i>	104
41. Letícia Barreto. <i>Ieda</i> – detalhe do desenho	106
42. Letícia Barreto. <i>Ieda</i>	107

43. Letícia Barreto. <i>Puja</i> – detalhe do desenho	108
44. Letícia Barreto. <i>Puja</i>	109
45. Letícia Barreto. <i>Sílvia S.</i> – detalhe do desenho	110
46. Letícia Barreto. <i>Sílvia S.</i>	111
47. Letícia Barreto. <i>Salete</i> – detalhe da obra	112
48. Letícia Barreto. <i>Salete</i>	113
49. Letícia Barreto. <i>Yara</i>	115
50 a 52. Letícia Barreto. <i>Monique</i>	117
53. Letícia Barreto. Pinturas originais para o projecto Brazilian Cube	119
54. Letícia Barreto. <i>Cintya</i> – <i>Brazilian Cube</i>	119
55. Letícia Barreto. Letícia Barreto. <i>Priscila</i> – <i>Vida ou Game</i>	121
56. Letícia Barreto. <i>Silvana G.</i>	122
57-58. Letícia Barreto. <i>Silvana G.</i>	123
59. Letícia Barreto. <i>Fabiana C.</i> – <i>Brazilian Pantone</i>	125
60. Letícia Barreto. <i>Solange</i>	126
61 a 63. Letícia Barreto. <i>Maria Lúcia C.</i>	128
64 e 65. Letícia Barreto. <i>Sarah C.</i>	130
66. Letícia Barreto. <i>Manuella</i> – <i>Migrate Color Protection</i>	132
67 e 68. Letícia Barreto. <i>Paula T.</i> – <i>Meio</i>	133
69. Letícia Barreto. <i>Garotas Made in Brazil</i>	124

INTRODUÇÃO

O que significa ser uma imigrante brasileira em Lisboa? Qual é o valor simbólico da nacionalidade brasileira, dentro do contexto português? Como foi construído o imaginário sobre a mulher brasileira, ao longo da história? Qual é o papel dos media brasileiros e portugueses na construção desse imaginário? Em que medida podemos falar numa parcela de culpa das próprias brasileiras na manutenção desses mesmos estereótipos? Quais são os estereótipos mais comuns e como é que estes mesmos estereótipos afectam a vida das imigrantes que vivem na região de Lisboa? Podemos falar em estereótipos positivos? E, acima de tudo, a partir da experiência pessoal enquanto imigrante brasileira vivendo em Lisboa, e como artista preocupada com questões sociais, como seria possível, através da arte, contribuir para a desconstrução desses mesmos estereótipos?

Se todas estas questões deram origem à presente pesquisa, a busca das respostas deverá ter em conta uma reflexão, não apenas no campo da arte. Um tema como este exige uma abertura para uma abordagem interdisciplinar. Será necessário compreender a realidade da imigração brasileira em Portugal na actualidade, as mudanças no papel das mulheres no contexto migratório, as mudanças históricas na percepção da mulher brasileira, as percepções recíprocas entre brasileiros e portugueses, o papel dos media e da cultura *'Made in Brazil'*. Pois, para *'desconstruir'* um imaginário, é necessário compreender como ele foi construído.

Na verdade, essa abordagem multidisciplinar não é recente na história da arte. A partir da década de 50 do século passado, e principalmente na década de 60, o domínio da arte expandiu-se. As movimentações artísticas e sociais desse período colocaram os padrões da arte e das instituições artísticas de *'pernas para o ar'*. Naquele momento histórico, as *'minorias'* (mulheres, negros, homossexuais, entre outras) passaram a ter destaque no discurso artístico, assim como sucedeu com a arte realizada fora do eixo americano e europeu. Áreas tão diversas como a antropologia, a sociologia, a psicanálise, as teorias da informação, semiótica e linguagem, foram incorporadas ao estudo da arte, alargando o seu campo (Freire, 2000)¹. Especialmente a partir da década de 80, as questões da identidade étnica e nacional, assim como a marginalização dos imigrantes, passaram a ser temas recorrentes para vários artistas.

¹ www.itaucultural.org.br/...nao.../PAPER_CRISTINAFREIRE.rtf. A Fundação Itaú Cultural é uma importante referência, na pesquisa e divulgação da arte contemporânea no Brasil.

O presente projecto de pesquisa em Artes Visuais e Intermedia pretende contribuir para a desconstrução dos estereótipos relacionados à uma certa imagem deturpada associada às mulheres brasileiras, largamente divulgada pelos media brasileiros e internacionais, questionando a tendência do ser humano de ver o mundo e de julgar as pessoas, à primeira vista. O grande motor para o desenvolvimento humano é a arte e a vivência estética em todas as suas possíveis formas e constitui um importante veículo para aprendermos a lidar com a diferença, com as particularidades de cada indivíduo e com as suas interações sociais (Sorin, 2004: 270-73).

A pertinência deste projecto, dentro do contexto da arte contemporânea, fez-se sentir desde o seu início, principalmente porque é impossível negar a necessidade do debate sobre a imigração na sociedade portuguesa. A comunidade brasileira constitui um dos principais grupos dentro do total do contingente de imigrantes. Como artista, não é possível abstermo-nos desse mesmo debate. Muitos artistas contemporâneos trabalham com temas ligados à imigração, contribuindo para o processo de discussão do tema, dentro da sociedade onde estão inseridos. O objectivo deste projecto em artes visuais sempre foi o de ir para além da mera produção de um trabalho prático, pois o real interesse daquele era a promoção da reflexão sobre o tema em questão ou, nas palavras de Jacques Rancière, *“a saída da arte em direcção ao real das relações sociais”* (...) *“pela sua intervenção no real”* (Rancière, 2010:106-107). Assim, o interesse dos media portugueses e brasileiros na divulgação dos trabalhos em artes visuais relacionados com este projecto, e o consequente início da discussão ao redor do tema da imagem da mulher brasileira na comunidade portuguesa, mostrou como os media representam um canal importante para a desconstrução dos estereótipos que, muitas vezes, também ajudam a criar e a manter.

O primeiro artigo publicado aconteceu por acaso, quando do contacto do jornalista Daniel Buarque do portal G1 – Globo², que buscava informações para uma série de reportagens sobre imigrantes brasileiros. Segundo informou na altura, na busca de imigrantes brasileiros a viver em Lisboa, acabou por descobrir o meu blog³, o que permitiu o contacto. A partir desse artigo, diversos jornais⁴, sítios electrónicos e TVs,

² Portal G1 Globo - <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL1221997-5602,00-IMAGEM+DA+MULHER+BRASILEIRA+EM+PORTUGAL+VIRA+TEMA+DE+ESTUDO+DE+ARTISTA+PAUL.html>

³ www.leticiabarreto.blogspot.com Diário de uma imigrante brasileira em Lisboa

⁴ Jornal Cruzeiro do Sul - <http://www.cruzeirosul.inf.br/materia.php?editoria=42&id=203207>

no Brasil e em Portugal⁵, ficaram interessados no projecto sobre a imagem da mulher brasileira, tendo sido concedidas diversas entrevistas, o que prova uma grande abertura por parte dos media relativamente à discussão deste tema.

É interessante destacar a participação no projeto *Lá e Cá*⁶, uma parceria entre a TV estatal RTP2 e a TV Cultura (do Brasil)⁷, cujo objectivo foi, justamente, promover a aproximação entre Brasil e Portugal. Através de uma série de 13 episódios, esse misto de documentário e *‘talk show’* articulou-se em torno dos diálogos travados entre dois jornalistas reconhecidos, hoje a exercer outras funções: o português Carlos Fino, atual Conselheiro de Imprensa da Embaixada de Portugal no Brasil, que interveio como *‘convidado especial’*, e o brasileiro Paulo Markun, actual Presidente da TV Cultura.

Em conversas informais, os dois jornalistas ressaltaram as razões das semelhanças e diferenças entre os dois países, além de fornecerem informações que permitiam aos telespectadores compreender melhor a história, os costumes e os processos de cada país e a evolução nas suas relações, muitas vezes conturbada. Procurou-se, acima de tudo, dar a conhecer os dois países, para além da ideia pré-concebida que uma nação tem da outra. A série também mostrou as impressões de portugueses que moravam no Brasil e de brasileiros que moravam em Portugal, e abordou o movimento migratório entre os dois países, desde a colonização até ao presente. *“Revela o orgulho de Portugal em ver o Brasil como o filho que deu certo e a necessidade brasileira de negar o pai, para reafirmar a sua individualidade”*.⁸

Resta esperar que o presente projecto artístico continue a contribuir para o processo de diálogo e discussão sobre as questões do estereótipo e do preconceito, não apenas em relação à mulher brasileira, mas a todos os imigrantes, de forma geral.

⁵ Tvi24 - <http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/brasileira-imigrante-arte-artista-mestrado-tvi24/1082219-4071.html> http://tv1.rtp.pt/programas-rtp/index.php?p_id=24812&e_id=&c_id=8&dif=tv&dataP=2009-10-25

⁶ Projecto Lá e Cá <http://www.rtp.pt/multimedia/progVideo.php?tvprog=26306>

⁷ TV Cultura – Radio e Televisão Cultura. TV Estatal brasileira que muito contribuiu e contribui para a cultura brasileira; apresenta programas predominantemente de carácter educativo, informativo e cultural, dando grande importância às artes visuais.

⁸ http://www2.tvcultura.com.br/captacao/tv_programaplano.asp?mediapgmid=501

Da origem do projecto

Rilke já dizia que toda a obra de arte é boa, quando nasce por necessidade (Rilke, 2001:28). O presente projecto de mestrado nasceu assim, por pura necessidade de sobrevivência emocional.

O trabalho artístico sobre a identidade feminina começou, na verdade, em 2001, quando do início do projecto intitulado '*Identidade Perdida*', que durou até meados de 2007. O conceito do trabalho estava centrado na problemática da identidade feminina como processo de identificação, de definição de papéis sexuais e sociais predeterminados. Através da desconstrução de *clichês* e de imagens femininas, as obras criadas provocavam o espectador com grande dose de humor e ironia, criticando tabus, estereótipos e o 'padrão ideal' de beleza e comportamento feminino.

No início de 2007, após uma formação para professores de Artes Plásticas recebida em Itália, surgiu um convite para dar aulas de desenho e pintura, em Lisboa. Para além do crescimento pessoal e profissional, da aprendizagem artística e do intercâmbio cultural, essa oportunidade possibilitaria, também, aprofundar as pesquisas artísticas iniciadas com o projecto anterior, '*Identidade Perdida*'. A princípio, não era um projecto de mestrado, pois a oportunidade de voltar à universidade só surgiu alguns meses mais tarde. O trabalho desenvolvido desde a chegada a Lisboa tinha, no princípio, como tema, o significado de ser uma imigrante brasileira em Portugal. Com o mestrado, o tema teve de se tornar mais restrito e passou a focar a imagem estereotipada da mulher brasileira em Lisboa. O projecto foi, na verdade, uma forma de sobrevivência emocional, uma forma de lidar com o excesso de sensações.

Emigrar é sempre um grande desafio. As primeiras experiências como imigrante, em Portugal, trouxeram à memória uma série de situações vividas em Itália, em 1998 e entre 2000 e 2001. A experiência como bolseira da fundação Rotary Internacional provou que o preconceito pode ser encontrado em todas as camadas sociais, não escolhendo idade, formação académica, ou sexo. Em geral, o ponto central do preconceito na sociedade italiana era o estereótipo mais comum de associar a mulher brasileira à prostituta, leviana e oportunista. Foi ali que, pela primeira vez, surgiu a pergunta: o que significa, afinal, ser brasileira? Pois só nos damos conta da nossa nacionalidade, do peso simbólico que ela tem e dos confrontos que os nossos valores podem representar, perante outra cultura, quando saímos do nosso país. Lembro-me da sensação de estranheza que sentia de cada vez que era necessário mostrar o passaporte para provar a nacionalidade, perante o espanto de muitos italianos que

julgavam que nenhuma brasileira poderia ser tão branca. E da indignação, quando comprovada a nacionalidade, era alvo dos estereótipos típicos que relacionam a brasileira à prostituição e à criminalidade, factos estes que deram margem para muita reflexão sobre o imaginário europeu acerca da ´brasilidade`. Apesar da temporada vivida em Itália, só a vivência em Portugal trouxe a consciência dos choques culturais que podem ocorrer, quando modos de ser e estar e valores diferentes são confrontados, e do que esses mesmo choques culturais podem representar no dia-a-dia das imigrantes brasileiras.

Para além da experiência pessoal como imigrante, outra grande fonte de inspiração para este projecto foi a amiga e companheira de morada, nos primeiros tempos em Lisboa, Paula Togni. No início do mestrado em Artes Visuais, ela estava a concluir o mestrado em antropologia, no ISCTE, sobre *“Os fluxos matrimoniais transnacionais entre brasileiras e portuguesas: Género e imigração”*. A convivência que tivemos e as intermináveis conversas sobre imigração e sobre as desventuras que vivemos em terras lusitanas, deram o incentivo necessário para acreditar que um projecto pessoal poderia ir mais além.

A imigração brasileira num mundo em constantes mudanças

Vivemos num tempo de intensas trocas e mudanças culturais, possibilitadas pelas novas tecnologias, que permitem pôr em contacto pessoas das mais diferentes origens culturais, pela troca de ideias e de informações. Por outro lado, a crescente onda migratória intensifica ainda mais esse fluxo de pessoas, informações e representações culturais, o que provoca grandes transformações sociais, políticas e culturais, não apenas para quem migra, mas também para a sociedade de acolhimento. Mas, apesar dessa tecnologia, que poderia ser utilizada como forma de promover uma aproximação verdadeira entre as pessoas, vivemos em tempos de crise de valores, esvaziamento de sentidos e aumento de violências físicas e simbólicas. Crescem as manifestações de xenofobia e intolerância. Tendemos a analisar e julgar o outro, a partir dos nossos próprios esquemas culturais e, desta forma, o diálogo entre culturas diversas torna-se muito difícil. Neste contexto, e devido ao fluxo migratório crescente dos brasileiros em Portugal, as imagens recíprocas entre Portugueses e Brasileiros revelam constantes tensões dos dois lados, marcadas por situações de preconceito, das quais as mulheres são as maiores vítimas.

A entrada de Portugal na União Europeia dinamizou a economia portuguesa, criando assim, as condições necessárias para atrair um grande número de imigrantes. Segundo dados recentes do SEF (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras) (dados relativos a 2009),⁹ encontram-se em Portugal 451.742 estrangeiros, dos quais 52% são homens e 48% mulheres. A comunidade brasileira, em Portugal, conta com 116.220 pessoas, entre os quais 64.159 mulheres e 52.061 homens. Os dados, entretanto, não incluem os estrangeiros em situação irregular. A maioria das mulheres imigrantes brasileiras, em Portugal, encontra-se na faixa dos 25 aos 34 anos, sendo, geralmente, solteiras ou divorciadas.

As migrações foram vistas, durante muito tempo, como sendo motivadas, apenas, por aspectos económicos. Actualmente, embora a questão económica ainda seja o principal motivo da decisão de deixar o país de origem (em especial, para indivíduos do sexo masculino), não é a única justificação para a migração. Outros motivos para a migração, são, também, a possibilidade de intercâmbio de informações e ideias, através de estágios e estudos noutros países; a vontade de mudar de vida (que está na base das migrações, cada vez mais frequentes, de mulheres independentes, que migram sozinhas); trabalho de profissionais qualificados; e razões afectivas e sexuais, que Girona integra nas designadas "*migrações por amor*" (Raposo e Togni 2009:31)¹⁰.

No intenso e crescente movimento de populações entre os diferentes países e continentes, é cada vez mais presente a participação das mulheres, que já constituem cerca de metade do contingente migratório. Esta crescente feminização da imigração é consequência das mudanças económicas e sociais, onde o papel das mulheres se vem redesenhando nas últimas décadas. Sendo mulheres e imigrantes, são duplamente vulneráveis. Segundo Roberto Carneiro, coordenador do Observatório da Imigração (Miranda, 2009:12), as mulheres encontram-se mais expostas do que os seus compatriotas masculinos às violações dos direitos fundamentais, principalmente em relação à discriminação e à exploração de mão de obra e estão, também, mais sujeitas do que eles a todo o tipo de abusos (exploração sexual, prostituição forçada, trabalho forçado, tráfico humano).

⁹ http://sefstat.sef.pt/Docs/Rifa_2009.pdf - segundo informações do SEF, são dados provisórios

¹⁰ Girona, Jordi, "Amor importado, migrantes por amor: la constitución de parejas entre españoles y mujeres de América latina y de Europa del Este en el marco de la transformación actual del sistema de género en España, in Raposo e Togni (2009). Os fluxos matrimoniais transnacionais entre brasileiras e portugueses: género e imigração (Estudos OI; 38). Lisboa: Alto-comissariado para a imigração e diálogo intercultural (ACIDI, I.P.), p. 31

Já não é possível estudar o tema da imigração, sem ter em consideração o aspecto do género. Segundo Padilha, não podemos esquecer que os imigrantes são produtos de uma sociedade na qual foram socializados e que, ao chegar a outra sociedade, se deparam com outros papéis e expectativas em relação, não apenas ao imigrante como tal, mas também em relação aos papéis de género. *“Desta forma, por existirem imagens, estereótipos e expectativas, e estes variarem consoante o sexo, é obvio que os outcomes possíveis das situações de imigração podem ser múltiplos”*. (Padilha in Malheiros (org.), 2007:113)

O ano 2008 foi o ano Europeu do diálogo intercultural. Algumas campanhas de esclarecimento procuraram contribuir para a ‘diminuição do preconceito’. A expectativa era de melhoria de políticas públicas de real integração e de que houvesse reflexão sobre a diversidade. Mas a realidade esteve bem longe disso (Togni, 2008:17). Em 2008, sobram exemplos de discursos políticos e de novas leis de restrição à imigração, que incentivam quotas para a expulsão de imigrantes ilegais, além de leis severas em relação a casamentos entre imigrantes e ‘nativos’ dos países de acolhimento europeus.¹¹ Os discursos restritivos à imigração vêm ao encontro de um período de grande crise económica e social à escala mundial, que traz como consequência uma crescente propagação de medo e intolerância ao ‘outro’.

Na actual conjuntura de crise mundial, o reflexo da estagnação económica, do desemprego faz-se sentir nas relações entre os portugueses e ‘os outros’, que passam a ser vistos como ameaça ao mercado de trabalho, já tão restrito. Assim, certos serviços, antes preteridos pelos portugueses e exercidos quase sempre por imigrantes, passaram a ser disputados pelos nacionais. Segundo Malheiros, neste contexto, aumenta o risco de *“demonizar os imigrantes”*, mesmo aqueles que têm imagem positiva, levando a situações de intolerância, preconceito e violência (Malheiros, 2007:35). Assim, a comunidade brasileira vem, muitas vezes, sendo tratada pelos media como responsáveis pela escassez e concorrência no mercado de trabalho e pelo aumento da criminalidade e da prostituição.

¹¹ Lula classifica de preconceito lei contra imigração da União Europeia
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u415587.shtml>

http://www.portugal.gov.pt/pt/GC17/Governo/Ministerios/MAI/Documentos/Pages/20081209_MAI_Doc_lmi_gracao.aspx

É interessante analisar esta dificuldade de aceitação do estrangeiro, por parte de uma sociedade que continua a exportar emigrantes. De acordo com a Doutora Joana Miranda, do Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais da Universidade Aberta, o Instituto Nacional de Estatística deixara, desde 2003, de recolher dados sobre a emigração, mas em Portugal, segundo dados publicados no Semanário Sol em 2008, para cada quinze novos imigrantes que entram no país, saem cem portugueses para trabalhar no estrangeiro (Miranda, 2008:69)¹².

Embora o discurso actual esteja recheado de palavras como multiculturalismo, aceitação e 'integração das minorias étnicas', a realidade mostra que o ser humano continua em constante processo de reflexão e tensão, quando o assunto é a aceitação do outro, do estrangeiro e do diferente, como nos afirma Sorín:

“Parece que o mundo – ao menos no de hoje – está sendo construído de maneira tal, que a auto-afirmação de uns passa ‘necessariamente’ pela negação de outros. A ordem mundial instituída, violentamente injusta e discriminadora, tem uma clara expressão nos imaginários sociais, que por sua vez naturalizam e retro alimentam dita ordem. E por sua vez formam parte constituinte do mesmo. (...) O corpo e ‘alma’ da pessoa podem assim ser cenário de cruéis batalhas: afirmação e negação de si mesmo (a) e dos grupos aos quais pertence”. (Sorín, 2004: 211)

O Brasil e Portugal compartilham mais de 500 anos de interdependência e a construção das imagens e percepções recíprocas entre os dois povos alterou-se muito, no decorrer dos tempos. Esse passado histórico, onde as relações sociais e de poder foram sempre muito divergentes, influencia apreciavelmente a interação entre os dois países. Desde o primeiro contacto, nem sempre amigável, entre os colonos e os 'nativos inferiores', como eram considerados os indígenas brasileiros, a noção de 'Brasileiro' contra 'Português' formou-se muito rapidamente (Silva e Schiltz, in Malheiros (org.), 2007:160).

Um dos aspectos que, normalmente, constitui um entrave à integração dos imigrantes, e que é frequentemente alvo preferencial de estereótipos e preconceitos, diz respeito aos hábitos culturais e valores sociais dos grupos (Silva e Schiltz, in Malheiros(org.) 2007:163). Embora brasileiros e portugueses tenham valores sociais e costumes diferentes (o que está ligado à cultura de cada povo e ao seu estilo de vida), tais como a maneira de estar, vestir, falar ou a forma como os dois grupos se relacionam com a expressão do corpo e da sexualidade, a comunidade brasileira é considerada pelos portugueses como a que é mais próxima da portuguesa, comparativamente aos outros grupos de imigrantes. O contacto com a cultura brasileira, através das telenovelas, da

¹² Segundo informação do Semanário Sol: “Nova vaga de imigração”. Sol, 14 de março de 2008

música e da literatura brasileira, da contratação de jogadores de futebol brasileiros, contribui para essa proximidade. Entretanto, os estereótipos e preconceitos entre Brasileiros e Portugueses dificultam a real integração entre estas duas comunidades.

Ao chegar a um país estrangeiro, o imigrante depara-se, muitas vezes, com visões deturpadas da sua cultura e é levado a repensar questões sobre a sua própria raiz e identidade. Em relação à mulher brasileira, essa construção do imaginário colectivo tem sido criada desde a colonização e, mais recentemente, através da música, da literatura, dos media em geral, bem como da inserção das telenovelas dentro do cenário cultural português. Mas não foram, apenas, a arte e os media que influenciaram os costumes portugueses. A presença brasileira é cada vez mais frequente através do contexto migratório e faz com que no dia-a-dia certos valores sejam questionados. Por outro lado, existe também um lado perverso dos media na construção da 'identidade brasileira' (se é que ela realmente existe), ao reforçar e salientar visões estereotipadas e preconceituosas sobre os costumes e valores brasileiros. Nos jornais, é comum encontrar notícias que relacionam a comunidade brasileira com a prostituição e com o crime.

É fundamental acrescentar que o Brasil também contribui, e muito, para a construção dessa imagem estereotipada. Os próprios imigrantes brasileiros, em Portugal, acabam por reforçar alguns dos estereótipos mais comuns. A alegria e a simpatia, por exemplo, estereótipos 'positivos' associados aos brasileiros, podem constituir pontos positivos no mercado de trabalho. A colecção de imagens estereotipadas relacionadas com o Brasil e que ele próprio vende ao exterior, através da divulgação turística (belas praias com mulheres com fio dental), telenovelas, músicas e filmes, e que incluem o samba, o carnaval, a mestiçagem, o futebol e a sexualidade, colaboram na construção da representação exotizada da identidade brasileira alegre, malandra, simpática, sensual e hipersexualizada (Machado in Malheiros (org.), 2007:179). Esse imaginário, construído em torno de uma ideologia da mestiçagem exotizada e sensualizada, e da hipersexualidade, não só afecta directamente a vida das imigrantes em Portugal, como traz implicações sociais e políticas importantes na sociedade de acolhimento, uma vez que as imigrantes, ao serem associadas a esse imaginário mistificado, são constantemente vítimas de preconceito, mesmo por parte de outros imigrantes brasileiros, especialmente no mercado de trabalho e nos relacionamentos com os portugueses, sendo frequentes os casos de assédio sexual.

Todos estes factores, somados a inúmeros exemplos nos media internacionais, onde a imagem da mulher brasileira é deturpada, em vez de ser mostrada a realidade, ajudam

a criar o imaginário em relação à aparência e carácter que têm e isso contribui para a forma como as imigrantes brasileiras são tratadas e vistas no estrangeiro.

Mas, nessa 'aldeia global' em que vivemos, começa-se aos poucos a perceber que, embora fisicamente tão distantes, somos tão parecidos, na essência. Nós, seres humanos, podemos ser, ao mesmo tempo, muito semelhantes e muito diferentes e é interessante entender como essas diferenças e semelhanças são construídas, no nosso mundo afectivo e valorativo.

A nossa percepção do 'Outro' não é genética, mas sim construída desde a mais tenra idade e as crianças são o reflexo da moral e da ética instituída pela sociedade onde vivem. Os media desempenham um papel fundamental na construção de juízos valorativos, ao construir imagens e mitos que influenciam a percepção do 'Outro', ajudando a criar juízos e preconceitos em relação ao 'estrangeiro' e ao 'diferente'. A nossa investigação encontra-se inserida nessa problemática e, através da linguagem visual, procura reflectir sobre a questão do 'Olhar Estrangeiro', sobre o significado do se ser uma imigrante brasileira na sociedade portuguesa, mais especificamente em Lisboa. Através da Arte, pretende-se, portanto, repensar a representação da mulher brasileira na sociedade portuguesa, reflectindo sobre a imigração, a identidade e o género, dentro do contexto sociopolítico da imigração.

Enquadramento Metodológico e Objectivos

O artista pesquisador deve olhar com olhos críticos para a realidade que o cerca e ser, simultaneamente, artista e indagador. Numa pesquisa em artes visuais, quando o artista tem como objectivo principal o trabalho prático, o desenvolvimento de uma poética pessoal, o objecto de pesquisa vai sendo conhecido e analisado aos poucos, conforme decorre o processo de investigação e experimentação.

Uma investigação que inclui um trabalho prático como uma das componentes principais exige metodologias particulares, associadas ao objecto de estudo ou construídas a partir dele. Assim, o contexto da prática da arte é que determina as formas de investigação.

Devido à natureza do conceito que vai ser abordado, a imagem da mulher brasileira em Lisboa, e da intenção de traduzi-lo de forma plástica, tornou-se necessário, a par do estudo teórico sobre a prática da Arte contemporânea, analisar trabalhos de outros artistas actuais que trabalham com o tema da imigração, identidade e género. Procurou-se, também, como já citado, compreender como a imagem estereotipada da mulher brasileira foi construída ao longo da história e como essa imagem afecta a percepção das imigrantes na actualidade. O estudo específico sobre a imigração brasileira e a imagem da mulher brasileira foi realizado com base em algumas publicações editadas pelo ACIDI (Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural), além de se ter analisado alguns estudos académicos sobre o tema, realizados por pesquisadores brasileiros e portugueses. Para este estudo, contribuiu, também, a participação na conferência da Associação Mulher Migrante e no Programa Distância e Proximidade, da Fundação Calouste Gulbenkian, nomeadamente a conferência internacional dedicada ao tema *Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade*. A participação nesses eventos possibilitou, para além do contacto com diversos pesquisadores em imigração, uma nova visão sobre a imigração e a imagem estereotipada da mulher brasileira, no sentido de compreender os aspectos do processo migratório que estão para além da nacionalidade e do género.

Sem a pretensão de fazer uma análise antropológica ou sociológica sobre essa imagem deturpada da mulher brasileira, o estudo sobre a imigração brasileira em Portugal e a construção do estereótipo da mulher brasileira ao longo da história serviu como fonte de inspiração para a série de trabalhos práticos em artes visuais que estão

associados a este trabalho. O ponto de partida do projecto foi a experiência pessoal como imigrante, assim como as das outras imigrantes com as quais convivo.

O presente estudo contou com 30 entrevistas qualitativas realizadas a imigrantes brasileiras que vivem na região de Lisboa. Embora tenha consciência de que a experiência migratória da comunidade brasileira não seja uniforme nas diversas regiões de Portugal, optou-se por focar a região de Lisboa, por ser a região onde vivo e trabalho, o que facilitou o contacto directo com as pessoas entrevistadas. A intenção dessas entrevistas foi conhecer mais sobre o quotidiano dessas imigrantes e saber a sua origem, as suas motivações para deixar o Brasil e as suas experiências, na adaptação aos novos costumes, sociedade e cultura. Incluíram-se nesses relatos, ainda, as percepções sobre as representações sociais da imagem e costumes 'das brasileiras', como a maneira de vestir, particularidades da língua, modos de estar e gostos e também a opinião da entrevistada sobre a nacionalidade brasileira, bem como a sua auto-representação. Algumas entrevistas foram gravadas em formato áudio (quando a entrevistada assim o permitiu); outras aconteceram em situações do quotidiano, mas todos os relatos colaboraram com o processo de reflexão. A partir dessas conversas, foram seleccionadas algumas histórias que foram traduzidas para forma visual em desenhos, trabalhos em *mixed media* e objectos. A selecção das entrevistas teve em consideração, por um lado, a diversidade das experiências, procurando abranger pessoas de idades, classes sociais e formações diferentes, mas por outro lado, a busca de pontos em comum nas vivências das imigrantes, mostrando que certos aspectos da imigração podem ser aplicados de forma mais colectiva.

Mais do que entrevistas, cada uma dessas conversas foi um processo de partilha, de experiências de vida, de sonhos, de conquistas, de frustrações. Para muitas das mulheres entrevistadas, a conversa foi uma oportunidade de reflectir pela primeira vez, sobre o que significa ser uma imigrante e sobre o peso simbólico que a nacionalidade representa, no confronto com o 'Outro'. Das 30 entrevistas realizadas, 17 foram seleccionadas para serem ponto de partida para trabalhos práticos em artes visuais, procurando traduzir de forma poética a essência dessas entrevistas, aquilo que foge da experiência banal e que torna colectiva uma experiência tão particular e pessoal. Os trabalhos assim gerados reelaboram as histórias de vida compartilhadas, fazendo da história pessoal uma história colectiva. Cada obra dessa série tem como título, ou parte dele, o primeiro nome da entrevistada ou as suas iniciais.

Objectivos

1. Compreender como foi construído e sustentado o estereótipo da mulher brasileira desde a colonização até ao presente, e também a influência da cultura de massas e dos media internacionais na construção desse mesmo imaginário.
2. Compreender como a imagem estereotipada criada a respeito da mulher brasileira altera a sua interação com a sociedade que a acolhe.
3. Analisar o papel dos próprios (as) brasileiros (as) na sustentação dos estereótipos criados, assim como a influência da cultura de massas brasileira na divulgação de uma imagem estereotipada das mulheres.
4. Procurar a desconstrução da imagem pré-concebida e estereotipada da mulher imigrante brasileira, utilizando a linguagem visual e, através do uso da ilusão e da ironia, questionar a nossa capacidade de percepção dos dados visuais e a nossa tendência a julgarmos tudo à primeira vista.
5. A partir de entrevistas com outras imigrantes, (cuja mostra heterogénea caracteriza as diferentes vagas migratórias), procurar conhecer a realidade da mulher imigrante brasileira na região de Lisboa e compreender os motivos da migração e as experiências dessas mesmas imigrantes na adaptação a uma nova realidade e cultura. A partir de algumas dessas entrevistas, procura-se a criação de trabalhos práticos e que também fazem uso da ilusão e da ironia.

Percurso expositivo

A presente pesquisa está organizada em três partes. Após uma breve introdução, onde são apresentadas as motivações para a criação deste projecto e os objectivos do mesmo, para além da explicação do enquadramento metodológico e da forma de organização da pesquisa, apresenta-se a Primeira parte: Memória conceptual.

No Capítulo I. *Estereótipo e Preconceito*, estes dois fenómenos são analisados e as suas origens são discutidas. Na secção I.1, analisam-se os estereótipos positivos e negativos e as suas consequências na vida das imigrantes brasileiras.

O Capítulo II *A construção, divulgação e perpetuação do imaginário sensual dos trópicos* é dividido em seis secções. A secção II.1. incide sobre o choque cultural entre brancos e os indígenas brasileiros e a génese do estereótipo da mulher brasileira. A secção II.2. recai sobre a vida das mulheres negras na Colónia e o início da fama da mulata brasileira. A secção II.3. fala das consequências da chegada da mulher branca ao Novo Mundo, as mudanças no mercado matrimonial e o início do processo da divulgação do imaginário sensual dos trópicos. através dos relatos dos aventureiros que viajaram para o Brasil. A secção II.4. mostra a polémica do papel da Embratur, empresa brasileira de turismo, em relação ao uso da imagem deturpada da mulher brasileira durante o período militar. Na secção II.5. *Os media e o imaginário sobre a imigrante brasileira*, discute-se o papel dos media internacionais e, também, brasileiros na construção do imaginário da mulher brasileira e as suas consequências na vida das mulheres imigrantes. Na secção II.6. *O estereótipo e a cultura Made in Brazil*, procura-se compreender o papel da cultura brasileira na criação e consolidação de um imaginário estereotipado em relação às mulheres, desde o Romantismo, passando pelo modernismo, Carmen Miranda, a literatura, a música e, mais recentemente, as telenovelas.

O Capítulo III. *A desconstrução na prática* introduz o trabalho prático deste projecto em artes visuais e é dividido em 6 secções. A secção III.1. *Do pessoal ao colectivo* analisa o projecto, dentro do contexto da arte contemporânea. A secção III.2. *Ser artista e imigrante* fala sobre o papel do artista imigrante no mundo actual. A secção III.3. *A imagem e o imaginário* esclarece esses dois conceitos dentro do contexto desse projecto. III.4. *A percepção e a ilusão*, procura-se compreender o uso da ilusão dentro da história da arte. Observam-se os estereótipos usados pelos próprios artistas, no processo de representação e também, os artistas contemporâneos que utilizam a ilusão como ferramenta para questionar a nossa percepção da realidade. III.5. *O Auto-*

retrato faz uma breve reflexão sobre o uso do auto-retrato na história da arte. III.6. O *processo de criação dos auto-retratos* discute como foram concebidas as séries de auto-retratos. A secção III.7. *Os auto-retratos e o jogo da ilusão: “afirmar a diferença pela repetição”* incide sobre o jogo da ilusão utilizado nos retratos e em outros trabalhos do projecto. Na secção III.8. *A ironia* define este conceito dentro do âmbito deste trabalho. A secção III.9. *O outro em mim* fala das obras realizadas, a partir das entrevistas com imigrantes brasileiras.

Na Segunda Parte. *Descrição detalhada das obras*, analisa-se cada um dos trabalhos gerados no decorrer da presente pesquisa: *Série dos auto-retratos*; *Série de trabalhos criados a partir das entrevistas*.

Na Terceira Parte, apresenta-se a Memória Técnica.

Segue-se, enfim, a conclusão, a bibliografia e o currículo artístico.

NORMA UTILIZADA PARA CITAÇÕES E REFERENCIAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

APA

PRIMEIRA PARTE

MEMÓRIA CONCEPTUAL

I - ESTEREÓTIPO E PRECONCEITO

A palavra estereótipo, pertence originalmente ao vocabulário da editoração gráfica. Trata-se de uma chapa de chumbo fundido que traz em relevo a reprodução de uma página de composição e permite a tiragem de vários exemplares. A prancha estereotipada representa a forma que imprime fielmente o padrão da matriz (Rabaça & Barbosa, 1987:247-8). Por extensão, o estereótipo é uma opinião pronta, uma ideia ou expressão muito utilizada, desgastada, banalizada, um lugar-comum ou *clichê*, uma espécie de carimbo que usamos para identificar uma pessoa ou um grupo social.

O estereótipo é um tipo particular de representação simbólica, uma forma de descrever o outro, através de um conjunto de características generalizantes, que se presumem partilhadas pelos membros de uma certa categoria social. É um esquema muito simplista da realidade e que não se baseia, necessariamente, na experiência real e directa com uma pessoa ou um grupo social, mas é fortemente mantido e perpetuado, pois a atribuição social de determinadas características a essa pessoa ou a esse grupo social são dadas como correctas e universais e não costumam ser questionadas. Pode envolver, na prática, qualquer aspecto que distingue uma pessoa – idade, sexo, raça, nacionalidade, profissão, local de residência ou grupo ao qual a pessoa pertence. Quando a nossa primeira impressão sobre uma pessoa ou um grupo social é inicialmente baseada num estereótipo, tendemos a deduzir coisas sobre essa pessoa ou grupo de maneira seletiva ou imprecisa, perpetuando, assim, o nosso estereótipo inicial, aos repetirmos estes mesmos ‘saberes’ e ‘verdades’ instituídos, julgando essa pessoa ou grupo a partir dos nossos próprios códigos culturais. Nesse processo de construção de subjectividades, as palavras ajudam a construir realidades e a produzir deslizamentos de sentidos (Sorín, 2004:206).

Relativamente à questão dos clichés relacionados com o género, Berger mostra-nos que a presença social de um homem está relacionada com a promessa de poder que ele corporiza. A presença de uma mulher, por sua vez, exprime a sua própria atitude em relação a si mesma. Está sempre acompanhada pela imagem de si mesma, vigiando-se constantemente. A sua identidade como mulher inclui um fiscal

(masculino) e um fiscalizado (feminino) dentro de si e ela oferece a sua feminilidade como uma coisa a ser contemplada (Berger, 1999:47-48). *“A maneira como uma mulher aparece para um homem pode determinar o modo como será tratada”* (idem: 48). Ainda segundo Berger: *“Os homens atuam e as mulheres aparecem”* (idem:49). Assim, a imagem da mulher tem sido representada ao longo da história, pelo olhar masculino, seja nas pinturas, na fotografia, no cinema, ou nas construções mediáticas estereotipadas, sempre envolta numa série de clichês, como a beleza, o fetiche, a vulnerabilidade, a fragilidade, a subserviência, o desejo de agradar, o caráter sedutor, o papel da mãe/esposa/amante/profissional exemplar, uma série de papéis sociais e sexuais pré-determinados. E isso reforça a posição hierárquica da mulher, relegada para um segundo plano. Mas a principal via de construção da identidade feminina, especialmente nos media, passa pela sensualidade e sexualidade, tornando-se, assim, um objecto estético para admiração do olhar masculino. Apesar de todas as conquistas e da suposta ‘libertação’ feminina, a mulher atual continua presa a uma série de papéis e *clichés* que continua a representar (ainda que estes estereótipos tenham mudado ligeiramente no decorrer da história). A verdade é que ela continua a se apertar no velho espartilho, apesar de usar roupas novas por cima.

A imagem da mulher brasileira continua a ser identificada com exotismo, sensualidade e hipersexualidade, o que vem de encontro ao imaginário masculino europeu que continua a ‘comprar’ facilmente esta imagem caricata. Mulatas de seios e quadris fartos, elas sambam com sensualidade provocante nas imagens carnavalescas vendidas em todo o mundo. Nesse contexto, é impossível negar a influência que essas imagens têm na percepção da mulher brasileira na sociedade portuguesa, ainda que essas imagens mistificadas pouco tenham a ver com a realidade da mulher imigrante.

O Preconceito é a atitude de rejeição em relação a alguém, por pertencer ao ou aos grupos sociais dos quais faz parte. Assim, uma pessoa pode ser vítima de preconceito por ‘razões’ diversas que se potenciam entre si: género, raça, religião, nacionalidade, entre outras (Sorín, 2004:211). Ninguém nasce preconceituoso. *“Atitudes, sentimentos e comportamentos preconceituosos são aprendidos, interiorizados pelas pessoas desde a mais tenra idade”* (Queiroz, 1995:57). Os adultos, sejam parte da família, da escola ou da sociedade onde a criança vive, são em geral os responsáveis pela disseminação dos preconceitos que são difíceis de rever na vida adulta. A criança interioriza uma série de noções preconcebidas sobre as pessoas e o mundo, sem possibilidade de uma avaliação crítica e, em geral, nunca contesta a autoridade dos mais velhos. O preconceito pode surgir de diversas formas e inclui três componentes:

“1) estereótipos sociais (o repúdio não é resultante de experiências concretas com essa pessoa, senão da atribuição social sob forma de “saberes”, de determinados traços que se dão por certos e universais, 2) valorações afetivas que têm uma importante carga irracional e 3) tendências comportamentais fortemente prescritivas que vão desde o ‘simples’ distanciamento, até à violência física nua e crua” (Sorín, 2004:21).

A busca pela identidade pessoal é todo um complexo sistema de relações sociais presentes antes mesmo do nascimento do sujeito. E sob este aspecto, trata-se de uma questão política, pois a ideologia presente no tecido social influencia sobremaneira a forma como as identidades são constituídas. As redes sociais, o contexto histórico, social e político são fatores poderosos capazes de influenciar na formação das diversas personagens que constituem a nossa identidade. A *‘identidade’* pode ser entendida como um conjunto de características que diferenciam os sujeitos ao longo da vida, distinguindo-o dos demais. *“Porém identificar-se também significa tornar-se igual ao outro. Igualdade e diferença acontecendo ao mesmo tempo” (Ferrari, 2006:3).* *“Assim, a identidade implica tornar-se singular através da criação de múltiplas e sucessivas personagens numa orquestração de igualdades e diferenças perante si mesmo e o outro através da história” (idem:4).*

Cabe aqui também definir o conceito de *‘identidade social’*. Em todo processo de socialização *“os indivíduos são identificados por eles próprios e pelos outros de forma de forma a criar elementos de distinção ou de semelhança. É nesse processo, tanto interno como externo de identificação, que se criam colectividades que podem ser baseadas na semelhança ou diferença dos seus membros face aos outros conduzindo à criação de identidades sociais”.* (Garcia-Marques e Palma-Oliveira cit. por Malheiros, 2007:157) , 1986: 312-319).

A nossa cultura contemporânea celebra e valoriza o individualismo como um valor a ser alcançado, ainda que na formação do indivíduo seja impossível negar o contágio de *“mecanismos coletivos de massa”* como a *“globalização da cultura representada pelos grandes conglomerados de comunicação”* (Ferrari, 2006:4). Um ser único, mas ao mesmo tempo igual a todos. Ao fixar-se na unidade, na homogeneidade, perde-se de vista a pluralidade existente em cada um de nós e também nas relações com os outros. *“Como pensar a identidade sem nos encontrarmos com o diverso?” (idem).*

A autora lembra-nos que embora seja necessário o encontro com o não-eu para o estabelecimento do eu, muitas vezes o encontro com a diferença é encarado de forma negativa. *“Com o impedimento do encontro com o outro através dessa extrema identificação com os valores sociais, temos o campo propício para a introjeção do preconceito”.* (idem:6)

O processo de construção de identidades é feito a partir de dinâmicas de contrastes, pois a definição de um 'nós' colectivo pressupõe a definição das distinções em relação a um 'outro' colectivo (Machado in Malheiros (org.), 2007:176). Nesse processo, o universo simbólico que diferencia Portugueses e Brasileiros caracteriza-se, principalmente, pelo antagonismo entre a alegria, a espontaneidade e a expressividade brasileira, por um lado, e a tristeza, a seriedade e a introspecção portuguesa, por outro. São duas imagens estereotipadas que se contrapõem.

Nessa dinâmica entre diferentes sujeitos e grupos sociais, neste caso, entre a comunidade brasileira e a portuguesa, é importante compreender que as representações sociais são elaborações mentais construídas ou idealizadas socialmente, *“a partir da disseminação de mensagens e de percepções advindas do ‘senso comum’, que reflectem, sempre, as condições contextuais dos sujeitos que as elaboram”* (Silva & Schiltz in Malheiros (org.), 2007:159).

As representações sociais e os estereótipos entre Brasileiros e Portugueses, embora constituam, muitas vezes, motivo para inevitáveis conflitos, não têm impedido a interacção entre estas duas nacionalidades. A verdade é que as semelhanças têm sido um factor determinante para a aproximação, conduzindo a um processo gradual que colabora com a desconstrução de determinadas imagens mistificadas e estereótipos. Por isso mesmo, a promoção da interacção entre culturas diferentes é fundamental para a desconstrução de estereótipos e preconceitos, contribuindo, assim, para uma sociedade verdadeiramente intercultural, tolerante e inclusiva. E nesse sentido, acreditamos que este projecto pode contribuir para a revisão desses mesmos conceitos estereotipados.

I.1. ESTEREÓTIPOS POSITIVOS E NEGATIVOS E SUAS CONSEQUÊNCIAS NO DIA-A-DIA DAS IMIGRANTES BRASILEIRAS

Embora os estereótipos sejam frequentemente associados a aspectos negativos de uma pessoa ou grupo social, o certo é que também podemos falar em estereótipos positivos, quando determinadas características positivas são consideradas como intrínsecas a uma pessoa ou grupo social. No caso particular dos brasileiros, como já foi citado anteriormente, a alegria é o principal estereótipo positivo associado a essa nacionalidade, o que acaba por constituir vantagens no mercado de trabalho. Nesse sentido, encaixar-se no estereótipo positivo do português sobre o brasileiro facilita, na verdade, a vida do(a) imigrante.

Considerados como alegres, extrovertidos, simpáticos, criativos, cordiais, festivos, sempre bem humorados, bons comunicadores, seres de bom coração e sempre dispostos a ajudar, os brasileiros são muitas vezes preferidos em serviços que envolvem o contato direto com o público, como na restauração, bares e comércio. Acontece que estes estereótipos 'positivos' acabam por se tornar, na opinião de Machado (Malheiros, 2007:177), uma espécie de “*prisão simbólica*”, no sentido em que os imigrantes, na tentativa de conseguir empregos, passam por um “*processo de exotização*”, ou seja, acabam por submeter-se a uma representação estereotipada do Brasil e da identidade brasileira, num mecanismo de submissão aos estereótipos, que reforça o seu lugar de subalternidade enquanto imigrante, mas do qual os mesmos imigrantes tiram partido.

Assim, os próprios imigrantes acabam por reforçar essas imagens pré-concebidas, passam por vender profissionalmente a simpatia, uma vez que os lugares a eles oferecidos pelo mercado de trabalho português estão relacionados com esses mesmos estereótipos: dançarinos, assistentes do público em geral, músicos, professores de capoeira ou de educação física, animadores e jogadores de futebol.

Entre os estereótipos negativos mais frequentes, os(as) brasileiros(as) são vistos como mal educados; não são considerados bons profissionais; não são vistos como competentes e cumpridores; são considerados pouco sérios e desonestos. Assim, a comunidade brasileira sofre manifestações de preconceito com uma certa regularidade, como exemplifica Machado:

*“São as desconfianças em aceitar um cheque de um Brasileiro, os olhares desconfiados nos locais públicos, **as dificuldades para alugar uma casa**, os comentários maldosos sobre o Brasil, **as cantadas ofensivas que qualquer mulher brasileira recebe**, etc (Machado in Malheiros (org.), 2007:181, grifos nossos).*

No caso específico das mulheres brasileiras, embora a grande maioria das imigrantes trabalhe em atividades como o comércio, limpeza, restauração e hotelaria, o certo é que, pela presença de imigrantes brasileiras na indústria do lazer e do sexo, criou-se um imaginário que associa a brasileira a estereótipos como 'prostituta', 'quente', 'exuberante', 'sensual', 'exótica', 'fácil' e 'oferecida'. Os media colaboram, reforçando esses estereótipos, dando especial atenção aos casos de prostituição que envolvam brasileiras. **“Na actualidade, o tema da imagem da mulher brasileira em Portugal, em directa relação com o estereótipo da prostituta, não pode ser ignorado quando se fala da brasileira imigrante em Portugal”** (Padilla in Malheiros (org.), 2007:125, grifos nossos). Na verdade, essa imagem da brasileira relacionada com a prostituta determina a forma como essas mesmas imigrantes são, muitas vezes,

tratadas no dia-a-dia, mesmo pelos seus compatriotas, como é exemplificado pelo cantor e compositor brasileiro Márcio Faraco na sua peça musical *“Vida ou Game”*:

“Passaporte brasileiro

A polícia nem escuta

Se é homem é traficante

Se é mulher é prostituta”

Tornou-se mundialmente famoso o caso das ‘Mães de Bragança’, da cidade com o mesmo nome, que se organizaram numa verdadeira cruzada contra as mulheres brasileiras que trabalhavam em bares e discotecas da cidade, acusando-as de *“seduzirem os homens casados e destruírem seus casamentos”* (Malheiros, 2007:29). Era, na verdade, como esposas e não como mães que protestavam, pois diziam que os seus maridos gastavam todo o dinheiro em casas de alterne instaladas na região, onde a maioria das prostitutas que lá trabalhavam era brasileira. As tais ‘mães’, então, na defesa da ordem e da moralidade, e principalmente dos seus casamentos, organizaram-se para protestar e expulsar as tais intrusas que ameaçavam os seus matrimónios. *“(…) as casas de alterne já eram um negócio antigo na região, que foi optimizado pelas redes internacionais de tráfico e prostituição que identificaram nas mulheres brasileiras o **produto sexual**, por excelência, do imaginário masculino português”* (Cunha, 2005:550, grifo da autora).

Portugal, que raramente é destacado nos media internacionais, teve páginas e páginas dedicadas a este assunto, naquele ano de 2003, salientando-se a grande reportagem da edição europeia da revista Time. A repercussão da notícia deu origem a muita discussão moralista sobre o assunto. O facto é que tal acontecimento gerou uma associação generalista entre as mulheres brasileiras e a prostituição, cujo reflexo se faz sentir até os dias de hoje. Esse episódio das Mães de Bragança, somado ao crescente número de casamentos mistos envolvendo portugueses, só ajudou a reforçar a já negativa imagem associada às brasileiras, fazendo com que muitas mulheres portuguesas adicionassem novos estereótipos à lista: ‘oportunistas’, ‘ladras de marido’ e ‘destruidoras de casamentos’. Esses casamentos transnacionais entre brasileiras e portugueses têm sido, muitas vezes, associados erroneamente pelos media, ao ‘oportunismo’ e ‘casamentos por conveniência’ para conseguir o visto português, contribuindo para a perpetuação de estereótipos discriminatórios (Togni, 2008:13).

Até estereótipos positivos, como a alegria, a simpatia e a sensualidade, que para os homens brasileiros garantem pontos no mercado de trabalho, funcionam para as mulheres como uma armadilha, pois estas características acabam por adquirir uma conotação pejorativa, pois se associam ao comércio do sexo e à permissividade sexual, sendo constantes vítimas de assédio sexual, como podemos constatar, através das opiniões de Padilha e Malheiros:

“A simpatia, em conjunção com a imagem estereotipada da mulher brasileira, leva a que ela seja vista como prostituta ou fácil, em muitas circunstâncias. Isto acaba por condicionar o quotidiano da mulher que, mesmo sem ter em conta a sua aparência, classe social e raça, é frequentemente vista como uma possível prostituta ou “menina de programa” (Padilla in Malheiros (org.), 2007:133).

“Além disso, o comportamento dos homens portugueses perante as mulheres brasileiras é frequentemente marcado por atitudes que, explícita ou implicitamente, podem considerar-se assédio sexual” (Malheiros, 2007:29).

Sejam positivos ou negativos, a realidade é que os estereótipos dificultam a integração das imigrantes brasileiras na sociedade portuguesa, pois embora os estereótipos positivos possam facilitar a entrada no mercado de trabalho, também podem ser mal interpretados e resultar em situações discriminatórias, no caso das mulheres.

II. A CONSTRUÇÃO, DIVULGAÇÃO E PERPETUAÇÃO DO IMAGINÁRIO SENSUAL DOS TRÓPICOS

II.1. INOCÊNCIA VIOLADA – O CHOQUE CULTURAL ENTRE BRANCOS E ÍNDIOS

A imagem da mulher sensual e 'fácil', vulgarmente associada à mulher brasileira, é mais antiga do que parece. Os primeiros contactos dos colonizadores portugueses com os 'nativos' não foram nada pacíficos, não apenas pela escravidão a eles imposta (na forma de trabalho forçado nos engenhos de açúcar e no trabalho doméstico, para além dos casos de prostituição em favor dos seus senhores, fossem eles homens ou mulheres), e ao terrível genocídio, mas também pelo 'choque cultural' entre a dita moral europeia e cristã e os costumes indígenas. Embora o motivo de maior choque cultural tenha sido a antropofagia que certas tribos indígenas praticavam em cerimónias rituais muito específicas, uma maior liberdade sexual nativa também colaborou para acirrar o conflito.

A carta de Pêro Vaz de Caminha sobre o 'achamento' da nova terra dá o tom dessa estranheza em relação aos costumes dos nativos, sobretudo ao hábito da nudez e aos costumes sexuais mais desinibidos do que os padrões europeus. Embora, num primeiro momento, a nudez fosse associada à inocência, higiene e juventude, não tardou que os primeiros colonos se aproveitassem dessa inocência para cometerem múltiplos abusos, trazendo de imediato, além da inevitável miscigenação (à força), todo o tipo de doenças venéreas.

“A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso, são de grande inocência. (...)

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam. (...)

E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonharia, por não terem as suas como ela. (...)

Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências” (Pêro Vaz de Caminha).¹³

¹³ Carta de Pêro Vaz de Caminha disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html> .

II.2. A MULHER NEGRA ENTRE A CASA GRANDE E A SENZALA

Devido à proteção dispensada pela Companhia de Jesus aos índios, os colonos intensificam a exploração da mão-de-obra escrava africana (mas sem dispensar os escravos indígenas). Os jesuítas não tinham interesse em aumentar o conflito com os colonos e acreditavam que a importação dos africanos garantiria a paz dos povos nativos. *“De facto, para os Jesuítas, salva-se assim a liberdade dos Índios — sob o controle da Companhia... — e as almas pagãs dos Negros!...”* (Veloso, 2000:25).

A escravidão, no Brasil, tem início em 1531. A mulher negra, em especial no nordeste açucareiro, exerce um papel fundamental na chamada Casa Grande, instituição senhorial em oposição à Senzala, onde viviam os escravos. Para além dos serviços domésticos, a mulher negra, também ama de leite das crianças brancas, era, no dizer de Veloso, *“vítima e cúmplice”* dos filhos e filhas dos seus senhores (idem:26). As filhas dos senhores de engenho viviam a opressão da reclusão doméstica, devendo obediência ao pai e ao marido e, muitas vezes, eram as *‘mucamas’*, as negrinhas que trabalhavam como criadas, que se viam obrigadas a organizar as intrigas amorosas daquelas, para fugir do cerco cerrado da família.

Em oposição ao recato imposto às meninas brancas, estava a obrigação da *‘liberdade sexual’* da escrava negra, que era utilizada como objecto de prazer pelos senhores e seus filhos, com quem faziam, inclusive, a sua iniciação sexual. Não era raro o senhor de engenho que não detivesse um verdadeiro harém de escravas africanas com quem procriava, produzindo um grande exército de mulatos, o que aumentava consideravelmente a sua mão-de-obra. Embora para algumas escravas a via do sexo significasse a sua alforria, ela nunca passaria de uma concubina do seu senhor, ainda que ele fosse solteiro.

A fama da *‘mulata brasileira’* começa, justamente, nessa época, onde elas eram muitas vezes preferidas pelos homens brancos, em desfavor das de pele clara, o que obviamente gerou muitos conflitos femininos. Mas a própria legislação da época contribuiu para a segregação, uma vez que equipara os mulatos, mesmo livres, aos escravos, proibindo-os inclusive de usar roupas caras, armas ou qualquer tipo de sinal exterior que os pudessem *“elevant ao nível dos brancos”*, como comenta Veloso (idem:29).

II.3. A CHEGADA DA MULHER BRANCA E A DIVULGAÇÃO DO IMAGINÁRIO SENSUAL DOS TRÓPICOS

Ao contrário da América espanhola, onde as mulheres eram incentivadas a acompanhar os seus maridos no desbravamento da nova terra (e era proibida a imigração de mulheres solteiras), no Brasil, o homem branco chegava quase sempre sozinho, o que contribuiu para a miscigenação e para a destruição dos costumes indígenas. O aumento da influência cultural portuguesa aconteceu de forma gradual, à medida que as mulheres brancas começaram a emigrar para o novo mundo. Isso implicou uma grande mudança no mercado matrimonial, uma vez que os casamentos com mulheres brancas ou aquelas que, segundo Veloso, *“passem por tal”* (idem:22), eram preferidos pelas famílias mais ricas, o que implicou um sistema de segregação em relação às mestiças que fossem mais escuras. Tal facto incentivava, no Reino, a procura de noivas para a Colónia.

*“Para suprir a falta de brancas disponíveis para o matrimónio com os colonos, o Padre Manuel da Nóbrega, em carta ao rei, sugere: “Era coisa mui conveniente mandar Sua Alteza algumas mulheres, **que têm pouco remédio de casamento, ainda que fossem erradas,** porque casariam todas mui bem [...] **mas que não sejam elas tais que de todo tenham perdido a vergonha a Deus e ao Mundo**”. A resposta a este apelo foi parcialmente encontrada em Lisboa, no Recolhimento da Senhora da Encarnação ou **Mosteiro das Órfãs**, criado para abrigo e amparo de órfãs da aristocracia e “pessoas honestas”, protegido e dotado por D. João III e D. Catarina. Dessas órfãs, algumas passam a ser escolhidas, de três em três anos, para serem enviadas à Índia e ao Brasil para “tomarem estado”, levando, como dote, o provimento dos futuros cônjuges em cargos públicos da Colónia”. (idem:22 Grifos nossos)*

Mas a quantidade de mulheres brancas que chegavam à Colónia não era suficiente para suprir as ‘necessidades do mercado’, o que originou muitos conflitos e disputas entre os colonos. Assim, a importação das tais órfãs continuou a ser incentivada até que

“(...) entre 1608 e 1609, uma caravela transporta algumas órfãs para a Bahia, “acontecendo mal, pelo caminho, às donzelas”. Este facto leva à prisão do comandante do navio e do seu irmão, considerados culpados do crime, não explicitado, decerto por razões de pudor. A verdade é que, a partir dessa desastrosa viagem, termina de vez o envio institucional de jovens órfãs para o Brasil”. (idem:23)

A imagem feminina e sensual da mulher dos trópicos foi construída, desde a colonização, graças aos relatos dos viajantes que visitaram a Colónia. Navegadores europeus, sobretudo ingleses e franceses, propagavam pela Europa nas suas narrativas de viagem *“a moralidade frouxa e a passionalidade que supostamente dominavam a colónia tropical”*, onde as mulheres, consideradas ‘levianas’ e ‘fáceis’, *“não primavam pelo recato”* e às quais se referiam sempre com censura à sua conduta

muito livre e pouco austera, segundo relata o professor de História do Brasil colonial, da UNESP, Jean Marcel Carvalho França (França, 2009:68-69)¹⁴. Aos poucos, os relatos dos viajantes foram tomados como verdade e ajudaram a cristalizar opiniões sobre os habitantes dos trópicos. Embora não tenha sido o inventor da imagem deturpada da mulher brasileira, o capitão James Cook foi, sem dúvida, o grande propagador da série de relatos sobre a moralidade da mulher no Novo Mundo. As suas considerações sobre as cariocas, após uma visita ao Rio de Janeiro, em 1768, acabaram por serem aceites entre os viajantes que o sucederam. A sua prestigiada narrativa foi lançada em 1792 e reeditada e traduzida inúmeras vezes, contribuindo para a divulgação dessa má fama.

“Creio que todos estarão de acordo em admitir que as mulheres das colônias espanholas e portuguesas da América meridional concedem seus favores mais facilmente do que aquelas dos países civilizados. No que se refere ao Rio de Janeiro, algumas pessoas chegam a afirmar que na cidade não há uma única mulher honesta”. (idem:68)

Muitos dos relatos dos viajantes apenas reproduziam o que tinham lido anteriormente, noutras narrativas. Muitos mal conheciam os lugares que visitavam, nos quais tinham pouquíssimo contato com os habitantes locais. Verdadeiras ou não, o facto é que essas opiniões, repetidas e divulgadas à exaustão, durante séculos, ajudaram a consolidar o senso comum entre os europeus, criando um estereótipo forte que, até hoje, influencia a forma como as brasileiras são vistas e tratadas no exterior e que condiciona, até, a forma como os próprios homens brasileiros tratam as suas conterrâneas.

*“Talvez por isso, ainda hoje, não cause nenhum espanto a reputação de sensuais e atiradas que as brasileiras gozam no exterior, ou aquelas propagandas estatais que, interessadas em vender as belezas do país, investem pesadamente em corpos femininos seminus. Talvez por isso, também, ninguém estranhe a postura de alguns brasileiros que, em um misto de ingenuidade e orgulho patriótico, encham o peito e propagam aos sete ventos o quão belas, sensuais e “quentes” são as mulheres habitantes destas plagas”.*¹⁵ (idem:71)

¹⁴ França, J. M. C. (2009). *A Mulher Brasileira Segundo os Viajantes*. Revista História Viva 72.

¹⁵ Plaga. (sf). País, região

II.4. O PAPEL DA EMBRATUR NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA MULHER BRASILEIRA EM TEMPOS DE DITADURA MILITAR

Foi no período da ditadura militar no Brasil, entre 1964 a 1985, que essa imagem estereotipada da mulher brasileira se consolidou internacionalmente. Divulgar a imagem de um país receptivo e exótico, de paisagens paradisíacas, sem contradições sociais e com belas mulheres, foi, na verdade, parte do plano do governo militar, para esconder o que realmente acontecia nos bastidores da ditadura e tentar melhorar a péssima imagem do país no exterior, devido aos abusos desse mesmo regime. As repressões, sequestros, prisões, torturas e assassinatos de milhares de pessoas, subversivas aos olhos do Governo, eram muito comuns; a tortura e o medo fizeram da fuga de brasileiros para o exterior uma triste realidade.

No exílio, era vulgar os brasileiros atuarem junto dos movimentos ligados aos direitos humanos. Com o apoio dos partidos de esquerda, criam várias centrais de comunicação e difusão, cujo objetivo era divulgar os horrores que aconteciam com a ditadura. Graças a esse trabalho de denúncia, feito especialmente através de jornais, folhetos e revistas editados em vários países, os exilados brasileiros conseguiram movimentar a opinião pública mundial para a triste realidade de tortura e repressão no país. O impacto dessa difusão à escala mundial fez com que o Estado brasileiro aumentasse, ainda mais, a repressão junto dos estudantes, artistas, intelectuais, religiosos, funcionários públicos, militares, políticos de esquerda e população em geral, incentivando a denúncia e fazendo uma limpeza ideológica para combater os perigos do comunismo. Neste contexto, o governo brasileiro sente a necessidade de iniciar uma contra propaganda, capaz de criar a imagem de um paraíso tropical e “*núcleo mundial do pecado capital*”, (Santos Filho, 2004)¹⁶, surgindo, assim, a Embratur, Empresa Brasileira de Turismo, a 18 de novembro de 1966.

As imagens publicitárias da época transmitem a ideia de um país alegre e exótico, onde há sol e carnaval o ano inteiro e as suas famosas praias paradisíacas estão cheias de mulheres sensuais. A imagem divulgada é de um país irreal, de grande diversidade cultural e racial, muito democrático e pacífico, com um povo muito hospitaleiro e que, pela ausência de contrastes e problemas sociais, e pelo tom otimista e ufanista utilizado, mais parece saído das páginas de um romance ou de uma telenovela da TV Globo. Tal publicidade, que quase sempre apresenta o Rio de

¹⁶ Santos Filho. *EMBRATUR, da euforia ao esquecimento; o retorno às raízes quando serviu à Ditadura Militar. Não estamos em uma ditadura militar, mas servimos a quem?* Revista Espaço Acadêmico nº 34. Abril 2004. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/035/35jsf.htm> Acesso em 21 de fevereiro de 2010

Janeiro como o ‘carro chefe’ do turismo nacional, explora os lugares comuns do carnaval, futebol, sol, belas praias e, principalmente, apela para a sensualidade erótica da mulher brasileira, tornada mercadoria à disposição do turista, ajudando a reforçar o imaginário de que o país é um local para sexo fácil e onde a promiscuidade é muito comum. “(...) *Embratur funcionou como canal atuando e induzindo a mídia nacional e internacional sobre como enxergar o Brasil*”. (idem)



1. Propaganda da Embratur. Rio, samba e carnaval, 1973 (Empresa Brasileira de Turismo)¹⁷

A Embratur desempenhou este papel de instrumento ideológico para o governo brasileiro, escondendo a realidade, através da exploração da imagem da mulher brasileira, até 1996, quando o governo, timidamente, começou uma campanha contra a exploração sexual de crianças e adolescentes, alvos fáceis dos ‘caçadores de aventuras sexuais’ nas praias brasileiras (mas deixando de lado as mulheres adultas que se prostituem para escapar à fome e à miséria). Mas, apesar disso, o objectivo principal da Embratur continua a ser a divulgação do país no exterior, através de belas imagens das nossas paisagens, que mascaram o contraste social e a degradação ambiental, servindo para apoiar o governo Lula.

“Divulgar o Brasil no exterior é ótimo, mas não apenas querendo transformar “a mercadoria Brasil” em algo que se pechincha, em que a marca ainda é a sedução de nossas mulheres, o sol de nossas praias, o carnaval de nossa plástica. Somos tão inconsequentes que não nos envergonhamos de ser vistos como rota do turismo sexual. Será que um dia teremos uma verdadeira política nacional de turismo? Será

¹⁷ In Alfonso, 2006:100

que a Embratur continuará a ser usada pela ditadura e pela democracia para interesses próprios?” (Santos Filho, 2004 in Revista Espaço Acadêmico)¹⁸

Apesar das campanhas contra o turismo sexual, não apenas no Brasil, mas também nos países de origem dos potenciais turistas sexuais, a realidade é que, aos aeroportos brasileiros, chegam cada vez mais voos lotados de turistas estrangeiros, dispostos a pagar qualquer preço para descobrir a razão da fama das brasileiras, contribuindo, assim, para alimentar uma rede de pessoas sem escrúpulos, de tráfico e exploração de mulheres.

II.5. OS MEDIA E O IMAGINÁRIO SOBRE A IMIGRANTE BRASILEIRA

O papel da comunicação social é, sem dúvida, de crucial importância na divulgação do imaginário sobre imigrantes e minorias étnicas. Ao salientar e reforçar a participação dos imigrantes no contexto da violência e do crime, os media acabam por reforçar estereótipos e por contribuir para a construção social da discriminação étnica, difundindo preconceitos, alarmismos e medos colectivos relativamente aos imigrantes. Neste contexto, é fundamental destacar o papel dos media Portugueses e também Brasileiros na criação e no reforço dos velhos estereótipos relacionados com as imigrantes brasileiras, desde a colonização. *“(...) é patente a existência de uma associação entre as representações de género e nacionalidade, na qual a representação de Brasil é feminizada e a de género sexualizada”.* (Pontes, 2004:254).

A publicidade colabora e muito para a consolidação desse imaginário sensualizado e sexualizado associado à brasileira. Para citar um exemplo recente e que dispensa grandes comentários, um conhecido ginásio (Holmes Place) divulga na forma de folhetos, reportagens e também de *banners* (estes dentro do ginásio), uma nova aula a serviço dos clientes. Trata-se de *MIB (Made in Brasil)* *“(...) novo programa, pré-coreografado de aulas de grupo, dedicado exclusivamente aos seus glúteos”.* O título não poderia ser mais apelativo: *“O segredo das brasileiras agora é seu! Aprenda o segredo de uns glúteos perfeitos nas novas sessões exclusivas de ginástica em grupo”.* Essa publicidade do ginásio foi utilizada num trabalho prático, na forma de apropriação e intervenção. Essas distorções da imagem da imigrante brasileira em Portugal, no que diz respeito ao papel dos media, também está relacionado com acontecimentos invulgares largamente mediatizados, em que a nacionalidade que se encontra no foco das atenções é, especificamente, a brasileira. As notícias são quase

¹⁸ Revista Espaço Acadêmico disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/035/35jsf.htm>

sempre ligadas à criminalidade, prostituição e ilegalidade, aparecendo, portanto, nas páginas policiais, e cujo exemplo mais notório foi o caso das 'Mães de Bragança', já citado nesta pesquisa. Este episódio garantiu à mulher brasileira, de forma geral, associações e conotações nada positivas: *"vida dissoluta, ganância, vaidade, sexualidade voraz e ameaçadora, corruptora da ordem social"* (Pontes, 2004:247). Embora os media associem clandestinidade e criminalidade aos imigrantes de uma forma geral, Machado considera que, nas representações mediáticas em Portugal, o que ocorre é uma forte associação entre as mulheres brasileiras e a vigarice. *"...jogadores de futebol e prostitutas podem ser vistos como o par estrutural a partir do qual são representados os brasileiros..."*¹⁹. Assim, a prostituta representa a síntese dos dois pólos mais pejorativos associados aos brasileiros: o sexo e malandragem. (Pontes, 2004:239-240)

Por outro lado, às vezes são as próprias brasileiras a reforçarem essa representação sexualizada de si mesmas e os velhos estereótipos. Numa importante rede de livrarias em Lisboa, está à venda um livro de Nelma Penteado, uma brasileira que se auto-intitula *"uma autoridade em sensualidade"*. O livro tem um nome muito sugestivo: *"Os segredos das mulheres brasileiras para manter os homens loucamente apaixonados"*. Em entrevista à revista Focus (11/08/2010), Nelma Penteado afirma que a intenção do lançamento de seu livro em Portugal vem ao encontro do desejo de:

"tentar fazer com que os portugueses entendam que o pensamento de generalização está errado. (...) O livro veio também como uma missão de paz, na esperança de que brasileiros e portugueses que se agredem, parem de fazer isso e de alimentar este ódio injustificado e preconceituoso".

Mas o texto de apresentação do livro acaba por apresentar uma mensagem bastante ambígua:

*"Quem não ouviu já falar do incrível poder de sedução das mulheres brasileiras? Do seu jeitinho especial de ser e de estar? Da sua forma carinhosa de falar e de dar mimo? Do cuidado que têm com a aparência e o corpo? Da maneira como «enlouquecem» os homens? São muitas as mulheres em todo o mundo que morrem de ciúmes sempre que uma brasileira entra em cena. Que se sentem inseguras, receando que os seus parceiros se encantem por elas... Vamos ser sinceras: na maioria dos casos, têm mesmo razão para ter medo. É que as brasileiras são mesmo «gostosas» e tentam facilmente o sexo oposto! Mas é importante perceber que elas são assim por natureza. Sem esforço. Não o fazem intencionalmente. E a informação importante a reter é que funciona! Todas as mulheres deviam querer saber como e porquê! Este livro nasce, precisamente, para revelar os segredos das mulheres brasileiras que enlouquecem os homens".*²⁰

¹⁹ MACHADO, I. J. R. *Cárcere Público: processos de exotização entre imigrantes brasileiros no Porto*. Campinas, 2003. Tese (Doutorado) cit. por Pontes, Luciana, 2004. *Mulher Brasileira na Mídia Portuguesa*.

²⁰ <http://www.nelmapenteado.com.br/>

Como vimos, existe um complexo relacionamento entre gênero, nacionalidade e etnicidade, na forma como os media representam a mulher brasileira, não apenas em Portugal, mas também no Brasil. Muitas vezes, devido à influência dos media, a opinião pública tende a ver a realidade da imigração de forma distorcida e essa desconexão entre percepção e realidade também ajuda a distorcer o debate democrático que deveria ocorrer sobre o verdadeiro significado e impacto dos movimentos migratórios nas sociedades contemporâneas, especialmente nos países de destino. Entretanto, na medida em que nos tornamos conscientes de que as imagens são construções sociais, assim como a percepção do outro também é moldada pela sociedade onde vivemos, podemos criar um espaço crítico que nos permite questionar os reais sentidos que elas emitem.

II.6. O ESTEREÓTIPO E A CULTURA *MADE IN BRAZIL*

Em sequência do estudo da influência dos media na perpetuação do estereótipo, não é possível esquecer o papel que a cultura brasileira exerceu, ao longo da história, na consolidação dessa imagem mistificada da mulher brasileira, como arquétipo de beleza, de sensualidade e de liberdade sexual, através da literatura, da música, do cinema, das artes plásticas, dos programas humorísticos, das séries de TV e, marcadamente, das telenovelas, produtos de exportação de uma cultura *Made in Brazil*. Desde o tempo da colonização, o conceito da brasilidade e da construção da identidade brasileira sempre esteve ligado ao ufanismo, ao exotismo e à sensualidade.

Desde o período Romântico, que marca a transição da colônia para nação, o Brasil iniciou um processo de definição da identidade nacional, construindo símbolos, identidade, cultura, história e literatura próprios e emancipando-se da literatura e da cultura portuguesa. O Romantismo representa as suas imagens pelo olhar europeu como filtro da construção imagética, o que resulta na idealização dos tipos nacionais. O nacionalismo brasileiro neste período é, portanto, superficial, pois o (a) brasileiro (a) representado (a) é idealizado (a) e as suas tradições inventadas. O Romantismo acabou por construir um país idealizado e estereotipado, com cunho pitoresco e exótico.

A ideologia do movimento Modernista, por sua vez, procurou olhar e analisar, de maneira muito crítica, esses mesmos ícones da brasilidade, embora algumas características românticas ainda tenham sobrevivido. O olhar modernista afasta-se da identidade mergulhada no passado e procura romper com a tradição, com todas as

concepções anteriores acerca da construção literária e imagética da identidade nacional. A semana de Arte Moderna de 1922, realizada entre 11 e 18 de fevereiro desse ano, foi o momento das vanguardas, dos manifestos e experimentalismos. Mas os intelectuais da Semana de 22 e, posteriormente, do Regionalismo de 30, têm discursos nacionalistas, revelando um modernismo um pouco contraditório. O imaginário icônico brasileiro do período apresenta imagens estereotipadas de negros (as) e mestiços (as) de grande força e beleza, em cenários tropicais e paradisíacos, imagens que se repetem, também, na música, na literatura e no cinema nacionais.

Entre os autores de obras literárias, merece destaque Jorge Amado, um dos autores brasileiros mais lidos de sempre, uma espécie de embaixador da cultura brasileira, que divulga o imaginário de um país exótico, onde impera a sensualidade e o amor livre, a beleza da mestiçagem, num linguajar muito próprio, permeado de regionalismos e elementos da cultura baiana. O seu famoso livro *Dona Flor e seus dois maridos* ficou eternizado no cinema, através da atriz Sônia Braga.

Na década de 30, Carmen Miranda, portuguesa de nascimento, mas a residir no Brasil desde criança, atinge a consagração nacional e internacional, sendo considerada a maior cantora popular brasileira da época. A figura da baiana, a sua imagem de marca, personagem que se tornou cada vez mais estilizada, no decorrer de sua carreira, e cantada em tantas famosas canções do cancioneiro nacional, tornou-se um verdadeiro fetiche, não apenas dos brasileiros, mas também dos estrangeiros. A ‘*embaixatriz do samba*’, como era conhecida, levou a cultura e o exotismo brasileiro a Hollywood, reforçando, ainda mais, os estereótipos relacionados com a mulher brasileira. *The Brazilian Bombshell* revolucionou e salvou a *Broadway*, foi eternizada na calçada da fama e conquistou a glória em Hollywood sem, ao menos, saber falar inglês. O ‘tabuleiro da baiana’ vem recheado das delícias típicas do Brasil, da sedução da mulher tropical, da sua ligação com o sagrado, tornando-se objeto de exaltação na nação e da identidade brasileira (Macedo, 1999:85). Na opinião de Caetano Veloso (1991)²¹, Carmen Miranda é, ao mesmo tempo, a nossa caricatura e a nossa radiografia.

Dentro do contexto cultural, a telenovela, especialmente as da Rede Globo de Televisão, representa um lugar de destaque quando o assunto é a divulgação da imagem da mulher brasileira. Em Portugal, a sua presença marcante, há mais de 30 anos, deve-se, sobretudo, à proximidade linguística e cultural com a comunidade

²¹ <http://carmen.miranda.nom.br/mag2.html>

portuguesa, para além da relação custo/qualidade da produção. Desde Gabriela Cravo e Canela, a primeira telenovela exibida em Portugal, em 1977, o público português pôde familiarizar-se com histórias, personagens, lugares, sotaques, comportamentos e atitudes invulgares no seu quotidiano. Essas histórias apresentavam ao povo português, um país mediado por um “*olhar brasileiro*” (Cunha, 2005:540). As telenovelas provocaram muitas reflexões na sociedade portuguesa, por apresentarem novos comportamentos e novas formas de ver o mundo. Assim, em confronto com os costumes portugueses, algumas dessas manifestações culturais, telenovelas sobretudo, podem constituir modelos emancipatórios, mas também transgressões culturais e sexuais (Cunha, 2005:535):

“as telenovelas brasileiras anteciparam estilos de vida cosmopolitas, deram a ver novas formas de relacionamento entre gerações e sexos, propuseram e discutiram a família e a sua composição, ficcionaram temas sociais controversos. Por outro lado, num país habituado ao recato sexual e severamente controlado pela moral católica conservadora, as telenovelas vieram abrir caminho aos movimentos de valorização e emancipação do corpo masculino e feminino, tornaram as relações de sexo e género mais tolerantes, trouxeram para o quotidiano o desejo e a sedução, promoveram a sensualidade e erotização das relações afectivas e amorosas”. (Cunha, 2005:540-41)



2. http://carmen.miranda.nom.br/cm_galeria.htm

III. A DESCONSTRUÇÃO NA PRÁTICA

Cabe aqui, antes de mais nada, elucidar o conceito de desconstrução. Trata-se de uma corrente teórica-crítica que tem em Jacques Derrida seu maior representante. Suas obras *A escritura e diferença* e *Gramatologia*, podem ser entendidas como o marco inicial da Desconstrução, ou Desconstrutivismo como preferem alguns críticos. Esse termo, utilizado pela primeira vez em 1967, foi emprestado da Arquitetura e significa a decomposição de uma estrutura. Essa corrente teórica abalou o pensamento metafísico ocidental, uma vez que este se apoiava, em muitos casos, em relações binárias e de hierarquia de um termo sobre outro (como por exemplo, dentro/fora; natureza/cultura; eu/outro; corpo/mente; positivo/negativo, forma/sentido, realidade/aparência, significante/significado, entre outros). Por esse motivo podemos dizer que o trabalho empreendido por Derrida coloca sob suspeita não apenas a Filosofia e a Literatura, mas campos de conhecimento os mais diversos, como das Ciências Humanas, da História, da Psicanálise e da Fenomenologia, questionando inclusive o próprio conceito clássico de ciência ao buscar 'inverter' as hierarquias dentro do pensamento ocidental. E daí a *"Necessidade de um imenso trabalho de desconstrução destes conceitos e das frases metafísicas que aí se condensam e se sedimentam. Das cumplicidades metafísicas da psicanálise e das ciências denominadas humanas (os conceitos de presença, de percepção, de realidade, etc)".* (Derrida, 1995:181)

A Desconstrução opera no interior do discurso, dentro do sistema a ser desconstruído, interrogando e decompondo esses mesmos discursos, seus pressupostos, suas ambiguidades e contradições. Ao operar muitas vezes no terreno da ambivalência, da duplicidade e da dubiedade, consegue desestabilizá-los, ampliando seus limites.

"Em sua definição derridiana, remete a um trabalho de pensamento inconsciente ('isso se desconstrói'), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemónico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do *logos*, da metafísica (ocidental) na própria língua que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes" ²² (Derrida & Roudinesco, 2004:9 cit. por Nerivaldo Júnior, 2010 in Revista Encontros de Vista, 5ª edição:12)

Compreendemos assim, que o objectivo da Desconstrução não é destruir, mas fazer uma leitura crítica da realidade, ao questionar, decompor e organizar os discursos, os elementos da escrita, pois para Derrida as palavras não têm a capacidade de expressar tudo o que se quer por elas exprimir. Assim, ao questionar as verdades absolutas da metafísica ocidental e das expressões binárias utilizadas para legitimar

²² Derrida, J; Roudinesco, E. *De que amanhã... diálogos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 2004.

essas mesmas verdades, utiliza-se não a nossa escolha tradicional 'ou um ou outro', mas um duplo viés, a simultaneidade (Nerivaldo Júnior, 2010:14).

É desta forma que emprestamos a desconstrução de Derrida neste presente projecto. A desconstrução dos estereótipos relacionados à imigrante brasileira opera-se na medida que o observador aproxima-se dos desenhos (ou dos objectos). A ilusão inicial é desfeita, revelando os conceitos que construíram a imagem, questionando o discurso recorrente relacionado à imigração e a nossa capacidade de pré-julgamento da realidade observada.

III.1. Do pessoal ao Colectivo

O interesse pelas pequenas histórias do quotidiano, a redescoberta da dimensão íntima e a sua relação com o contexto envolvente e a necessidade de ligar essa dimensão íntima aos aspectos sociais, além de uma reapropriação crítica do passado, reemergem nos anos 90, no campo das artes visuais. O corpo ganha lugar de destaque nos debates artísticos e académicos e torna-se lugar da diferença, não apenas biológica, mas também cultural. A exigência de criar a partir da própria experiência, a atenção à passagem do tempo, o uso de formas narrativas, o emprego de materiais 'não nobres' e de práticas que remetem à tradição artesanal, já não são consideradas atitudes marginais. O 'partir de si', entretanto, não é expressão de um narcisismo, de imposição de um ponto de vista. O elogio à diferença passa a ser o elemento fundamental do discurso vigente. 'Responsabilidade' e 'Consciência' passam a ser palavras recorrentes nos textos críticos dos anos 90. Tais características estão particularmente presentes no fazer artístico feminino e contribuem para que o trabalho das artistas, nesse período, seja acolhido com maior atenção e menor preconceito.

Num mundo cada vez mais globalizado, parece existir uma consciência de que a melhor forma de falar do global é a partir do local. Falar do que nos é mais próximo é tornar o discurso mais humano e universal. O aspecto narrativo na arte, a partir desse mesmo período, revela histórias que não são contadas na sua totalidade, mas apenas sugeridas, como fragmentos de experiências vividas. Mesmo as imagens que à primeira vista parecem pessoais, escondem sempre um subtexto público que liga a experiência pessoal ao discurso colectivo. Uma outra característica da arte, a partir dos anos 90, é a presença do jogo, utilizado como veículo através do qual o artista reconta experiências, dá voz às emoções e não só (De Cecco & Romano, 2002:29).

Fazendo eco de muitas dessas características, as obras criadas no decorrer da presente pesquisa em Artes Visuais partem de uma forte ligação entre arte e vida. A experiência pessoal torna-se colectiva, criando uma relação com a história de tantas outras mulheres imigrantes brasileiras. As obras constituem uma espécie de reconciliação com o lugar de pertença, um repensar da própria nacionalidade, para além da imagem caricatural vigente, uma não aceitação de uma visão imposta das coisas, uma busca de si através do outro.

III.2. Ser artista e imigrante

As obras de arte não são estáveis, mas existem em múltiplas relações instáveis que dependem, tanto do contexto onde são apresentadas, como das respostas por parte dos espectadores (Eliasson, 2009:9). A criação de uma obra de arte também depende do contexto onde se encontra o criador. Segundo Faiga Ostrower, *“o contexto cultural orienta os rumos da criação”* (Ostrower, 1987:102). É impossível não ser influenciado pela época em que vivemos, pelo ambiente, pela cultura, pelas pessoas à nossa volta. Um artista imigrante tem, na experiência do cruzar uma fronteira, uma oportunidade riquíssima de desenvolvimento pessoal e artístico.

“O artista é, por natureza, alguém que salta por cima de fronteiras e pretensões. (...) O artista, ao saltar por cima de fronteiras, foi muitas vezes olhado como uma espécie de inimigo da sociedade porque faz coisas e chama a atenção para aspectos que muitos prefeririam não ver”. (McLuhan, 2009:123)

A reflexão sobre a ideia de fronteiras, sejam elas físicas ou simbólicas, tem estado no centro do debate de um mundo em constante movimento. Se, por um lado, a tecnologia reduz as distâncias físicas, por outro, assistimos à multiplicação de fronteiras reais e invisíveis, gerando a intolerância e a criminalização do ‘Outro’ cultural, religioso e político (Berg & Varea, 2006)²³. Mas o aumento das barreiras não silenciou a vontade e o desejo de as ‘atravessar’ de atores sociais de diversas áreas do conhecimento. O debate sobre a imigração encontra-se hoje, não apenas no discurso político e nas pesquisas académicas, mas também nas preocupações de muitos artistas como, por exemplo, Victor Cartagena (El Salvador), Shirin Neshat (Iran), Nelson Crespo (Alemanha/Portugal), e Sooja Kim (Coreia) entre tantos outros.

²³ http://www.hemi.nyu.edu/journal/3.2/por/po32_pg_berg_varea.html

Artistas das origens mais diversas, é no confronto com outras culturas, na própria experiência como imigrante, que surge o desejo, ou porque não dizer, a necessidade, de reflectir no próprio trabalho, em questões como a identidade fragmentada no contexto da diáspora, a frequente inadequação a uma nova cultura, em contraposição à vontade de redescobrir a própria cultura, a invisibilidade social dos imigrantes e os estereótipos interculturais.

Lembrando Merleau-Ponty, é como se houvesse na ocupação do artista, *“uma urgência que ultrapassa qualquer outra urgência”*, uma necessidade física de criar, de transformar, de forma positiva, os desafios do dia-a-dia (Ponty, 2009:17). Ou, para empregar um conceito de Deleuze, usar a arte como forma de resistência. E emprestando o seu corpo ao mundo, o artista consegue transmutar o mundo em arte (idem:19). Ao reconhecer a conexão fundamental e a interação entre o espaço, o tempo e nós próprios, não podemos deixar de destacar o papel da arte como um agente social que pode contribuir com importantes reflexões de natureza espacial; e que também pode ter um impacto político, social e estético em práticas não artísticas (Eliasson, 2009:29-30). Especialmente na segunda metade do século XX, podemos encontrar inúmeros exemplos do cruzamento do pensamento, do activismo político e da criação artística.

“Art can only be made if one has a utopian faith in the possibility of changing the world. So, in times like these, when there are no more utopias, the difficult thing is how to continue devising good art”. (Christian Boltanski in Doris von Drathen, p:68)

Tentando evitar o risco de serem vistos, apenas, como ‘artistas exóticos’, artistas dos mais diferentes países tentam encontrar o equilíbrio entre as tradições e as culturas de seus lugares de origem e a estética e a política corrente no mundo da arte contemporânea. (Pollock, 2001:133)

Acreditando no poder transformador da arte, Victor Cartagena, artista salvadorenho radicado em São Francisco, CA, trabalha, desde os anos 90, com a experiência da identidade e da imigração. O seu trabalho, ao longo dos anos, moveu-se da experiência pessoal, enquanto imigrante nos EUA, para os aspectos mais colectivos da imigração, analisando as múltiplas noções de ‘casa’ e dos sem-abrigo; os temas do exílio, da identidade, da percepção e do uso do poder. Os seus trabalhos interrogam a noção de fronteira, física e metafórica, analisando as divisões internas que acontecem aos imigrantes nos seus movimentos pelo mundo. Existe um grande senso de humor que é usado para questionar e tornar visíveis as grandes questões referentes aos movimentos das populações no mundo atual.

No seu projecto *The Invisible Nations*, Cartagena trabalha a partir de fotos de bilhetes de identidade utilizados na América Latina. O evocativo poder das fotografias de passaporte em preto e branco, utilizadas na instalação, remete para as dimensões espirituais, dramáticas e profundamente humanas da migração. A partir da manipulação e multiplicação dessas *found images* (da coleção pessoal de arquivos fotográficos da América Latina), Cartagena questiona a profunda ausência dessas identidades e histórias pessoais no discurso oficial, assim como as precárias condições de vida dos trabalhadores migrantes e a sua invisibilidade social. Utilizando como metáforas visuais elementos como, por exemplo, saquinhos de chá e garrafas, o artista critica a forma como os imigrantes são tratados como coisas úteis, mas descartáveis.



3. O artista Victor Cartagena

4. Victor Cartagena, 2008. *The Invisible Nations* project. *Labor Tea*. Instalação.



5. Victor Cartagena, 2004-2006. *Wanted/Unwanted. Digital Murals: Part I (Made in El Salvador)*.

Arte Pública.²⁴

²⁴ <http://www.victorcartagena.net/Work.htm>

Shirin Neshat (Qazvin, Iran, 1957), por sua vez, parte das suas próprias experiências transculturais e trata, principalmente, do problema da identidade. Retrata nos seus trabalhos mais conhecidos, através da fotografia e do filme/vídeo/instalação, mulheres islâmicas de olhar austero, vestidas com o chador²⁵, algumas vezes armadas, com as mãos e rostos cobertos pela caligrafia islâmica. O tema do Islão veio ao encontro da necessidade da artista em retomar o contacto com o próprio país e cultura, uma vez que mora nos Estados Unidos; uma forma de redescobrir e identificar-se, novamente, com o Irão. Neshat restitui, assim, ao Ocidente os estereótipos mais típicos do orientalismo que influenciaram o olhar ocidental em relação ao , particularmente em relação às mulheres muçulmanas, desconstruindo-os. Neshat aparece nos seus trabalhos, frequentemente, como parte de um colectivo ou como um auto-retrato. Embora represente a cultura islâmica, o trabalho de Neshat mostra o interesse da artista pelo encontro entre culturas diversas e o entusiasmo pelos aspectos universais que unem essas mesmas culturas, para além das diferenças ideológicas e nacionais.



6, 7, e 8. Shirin Neshat. *Women of Allah Series* - Cibachrome. 62,2 x 49,5 cm.²⁶

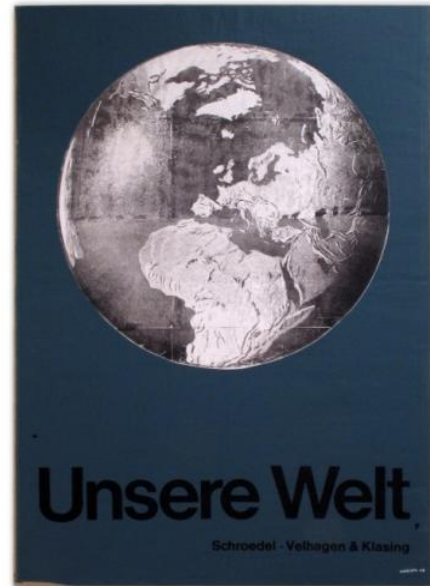
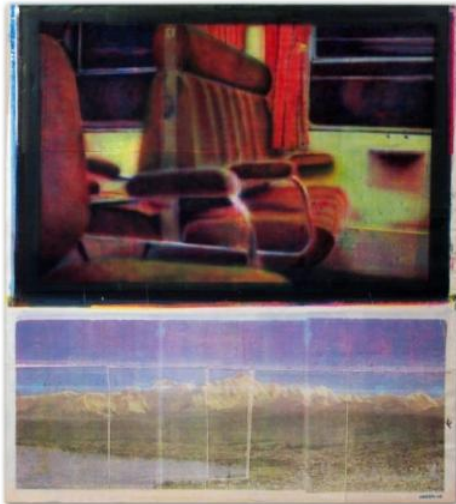
Nelson Crespo, filho de portugueses, nascido na Alemanha e atualmente na Inglaterra, reflecte no seu trabalho a sua experiência, as mudanças e deslocações que viveu, fazendo das obras uma espécie de diário de viagem cujas páginas “*carregam as múltiplas camadas de uma memória visual em transição*”²⁷. A sua experiência,

²⁵ O xador ou chador (do persa, ‘tenda’) é uma veste feminina que cobre o corpo todo com a excepção do rosto. O termo xador refere-se à veste usada no Irã, e obedece ao hijab, o código de vestimenta do Islã. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Xador>

²⁶ <http://natalieshell.com/2010/05/24/shirin-neshat/> e <http://rolamccclary.blogspot.com/2009/07/shirin-neshat.html>

²⁷ Paula Alzugaray, em texto de apresentação sobre a obra do artista para exposição no Paço das Artes. Texto gentilmente fornecido pelo próprio artista.

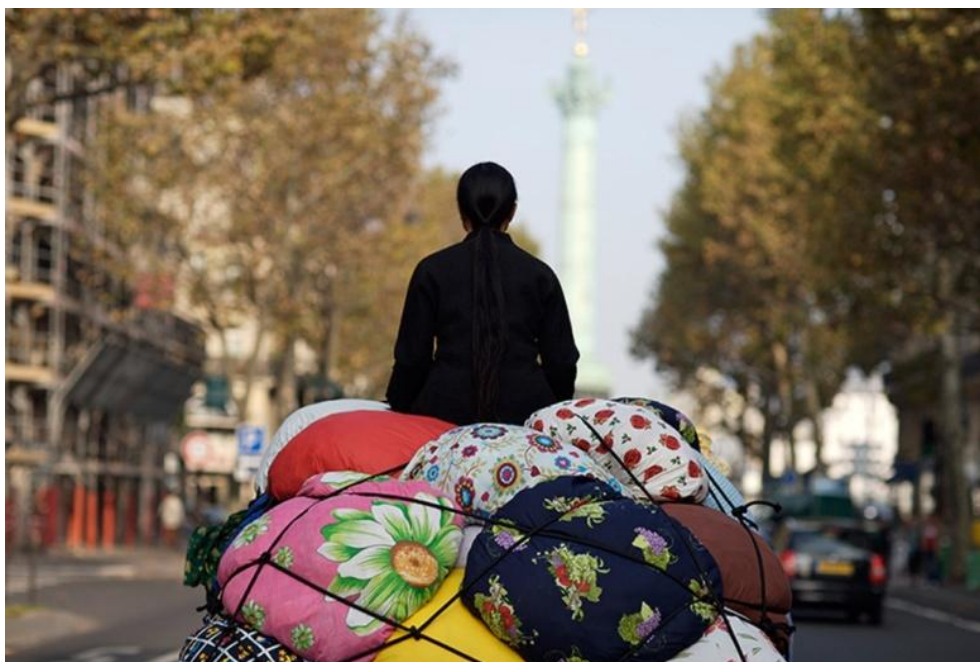
enquanto estrangeiro em Portugal, foi fundamental para o desenvolvimento do projecto *Sans Papier* (indocumentado), no qual o artista utiliza cópias de passaportes, documentos de viagens e fotografias da sua coleção particular, para evocar o universo do viajante, do passageiro, do fugitivo, do clandestino, da condição nómada pós-moderna. A sua obra constrói-se a partir dos conceitos de fronteira e definição de território. Os trabalhos gerados dentro deste projecto abordam a condição do imigrante e a sua construção identitária, em confronto com uma nova cultura.



9. Nelson Crespo, 2008. *Passageiro*. Colagem e tinta acrílica sobre linho, 140 x 125 cm.

10. Nelson Crespo, 2008. *Unsere Welt*. Colagem e tinta acrílica sobre linho, 160 x 110 cm.

Sooja Kim, artista coreana, que vive entre Seul e Nova Iorque, encontrou no acto da costura uma metáfora para tratar dos estereótipos das mulheres coreanas e para reflectir sobre como preservar uma identidade étnica distinta, num mundo moderno e globalizado. Para a artista, a questão da imigração contemporânea liga-se à abertura de um mundo de informações e interações entre povos e culturas diversas, “*uma grande costura global*”. (De Cecco e Romano, 2002:356)



11. Sooja Kim. (2007). Bottari Truck – Migrateurs. Work commissioned by Musée d'art Contemporain du Val-de-Marne, France. Performed in Paris, November, 10, 2007 ²⁸

A tradição da crítica social e cultural não se tornou, de modo algum, obsoleta ou esgotada. Pelo contrário, é no domínio da arte que ela se mostra mais viva do que nunca. A vontade de uma repolitização da arte manifesta-se através de estratégias e práticas das mais diversas. (Rancière, 2010:39-40). Os artistas continuam *“a propor-se produzir o curto-circuito e o desacordo violento que revelam o segredo escondido pela exibição das imagens”* (idem:47). Os artistas continuam a mostrar ao espectador o que ele não quer ver, e a fazer com que ele experimente vergonha por este facto, *“propõem-nos a agudização do nosso olhar”* (idem:77). Rancière considera que *“arte e política estão ligadas entre si como formas de dissentimento”*, (idem:95) (termo utilizado por ele, que se refere, não ao conflito dos sentimentos ou ideias, mas sim ao conflito entre várias formas de sensorialidade), *“como operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”* (idem:95), ao modificar *“os modos de apresentação do sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a sua significação”* (idem). Muda assim, as coordenadas do representável e altera a nossa percepção dos acontecimentos e a nossa maneira de os pôr em relação com os sujeitos. Segundo o autor, é por esta via que a arte toca a política. *“Porque o dissentimento está no âmago da política”* (idem:89).

²⁸ http://www.kimsooja.com/works_performance.html

III.3. A imagem e o imaginário

Quando, neste projeto de pesquisa, se fala da ‘imagem’ da mulher imigrante brasileira, trata-se, como já referido anteriormente, de uma certa imagem estereotipada e caricata, largamente divulgada através dos media. E por imagem aqui entende-se, não apenas uma imagem visual, apreendida pelo sentido da visão, mas principalmente uma imagem metafórica, que se dirige não aos sentidos mas ao intelecto, uma imagem mental. E nesse sentido, está ligada a própria ideia do estereotipo.

“Aquilo a que se chama imagem é um elemento dentro de um dispositivo que cria um certo sentido de realidade, um certo senso comum. Um «senso comum» é, antes de mais, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade é supostamente partilhada por todos, modos de percepção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhes são conferidas. É depois a forma de estar em comum que liga entre si indivíduos ou grupos na base dessa comunidade primeira entre as palavras e as coisas” (Rancière, 2010:149-150).

Aumont observa que *“as imagens são feitas para serem vistas”* (Aumont, 2002:77), mas que não existe imagem sem a percepção de uma imagem. *“(...) só há imagem vista, consumida, apreciada e apropriada por um espectador (...)”* (idem: 321). *“A imagem é arbitrária, inventada, plenamente cultural”*. (idem:73). Toda e qualquer imagem nunca é um retrato inocente, desprovido de significado, e está inserida dentro de um contexto sociocultural determinado. Ver implica uma relação entre as imagens vistas e o conhecimento que temos das coisas. O sentido que é dado a uma imagem é construído socialmente e fortemente influenciado através dos media.

“A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”; e ainda “Somente vemos aquilo para que olhamos. Ver é um acto de escolha (...). Nunca olhamos para uma só coisa de cada vez; estamos sempre a ver a relação entre as coisas e nós próprios.” (Berger, 1999:10-11)

A imagem está veiculada com o domínio do simbólico, estando em situação de mediação entre o espectador e a realidade. (Aumont, 2002:78). Aumont afirma que *“o espectador constrói a imagem e a imagem constrói o espectador”* (Aumont, 2002:81), sendo assim, um *“parceiro activo da imagem, emocional e cognitivamente (e também como organismo psíquico sobre o qual age a imagem por sua vez)”* (idem)

Aumont nos ensina que a imagem mental é aquilo que *“em nossos processos mentais não pode ser imitado por um computador que utiliza informação binária”*. Dessa forma, a imagem mental não é uma espécie de fotografia interior da realidade, mas sim uma representação codificada da realidade *“(mesmo que esses códigos não sejam os do verbal)”* (idem:118).

Neste ponto, convém também clarificar o conceito de ‘imaginário’ (no sentido que é usado neste projecto). No sentido mais usual da palavra, imaginário é o domínio da imaginação, da nossa faculdade criativa, *“produtora de imagens interiores eventualmente exteriorizáveis”* (idem). Assim é sinónimo de fictício, inventado, oposto ao real. Neste projecto o sentido de imaginário está relacionado ao conceito de imaginário social da forma como esta é pensada por Sorín: *“A sociedade institui a cada momento um magma de significações sociais imaginárias. Os indivíduos devem, são, interiorizando essas significações”*. (Sorín, 2004:17). Este magma de significações imaginárias que a sociedade encarna, é muito mais do que uma série de representações ou ideias.

“A sociedade se institui em e pelas três dimensões indissociáveis; a da representação, do afecto e da intenção. A auto-revelação do imaginário radical como sociedade e como história, faz-se em sua dupla dimensão do instituinte e do instituído. A subjetividade, como instância reflexiva e deliberativa é projecto social e histórico e o social e histórico sobrepassa infinitamente o inter-subjectivo. Por sua vez, a mônada psíquica é irreduzível ao histórico social, mas nutre-se ilimitadamente das significações imaginárias sociais instituídas em um dado momento, e que compartilha com suas próprias instituições particulares” (idem:17-18).

III.4. A percepção e a ilusão

“Não há distinção rígida (...) entre percepção e ilusão. A percepção emprega todos os seus recursos para limpar o campo, eliminando as ilusões daninhas, mas pode, algumas vezes, deixar de invalidar uma hipótese falsa – quando tem de lidar com obras ilusionistas, de arte, por exemplo”. (Gombrich, 2007:24)

Vivemos num mundo onde a supremacia do olhar se sobrepõe a todos os outros sentidos. No decorrer da história da arte, esse enfoque no olhar criou o milagre da mimésis (arte de reproduzir, de imitar), do escorço (efeito de ilusão na perspectiva que apresenta mais pequenos que o natural os objectos representados de frente ou a distância), e da perspectiva, aspectos que foram considerados, durante séculos, como naturais e racionais. A nossa tendência natural é a de representar pictoricamente e classificar dados, segundo padrões visuais; sentimos necessidade de encaixar aquilo que é novo em velhos esquemas. Ao apresentar aos sentidos dados que escapam a esses esquemas conhecidos, provoca-se confusão. De acordo com Aumont, uma imagem pode provocar ilusão *“quando seu espectador descreve uma percepção que não se concilia com determinado atributo físico do estímulo”* (Aumont, 2002:67).

Aumont afirma que *“a ilusão é um erro de percepção, uma confusão total e errônea entre a imagem e outra coisa que não seja essa imagem”*. (idem:96-97). Quando apreendemos uma imagem, sobretudo se essa for muito representativa, entra também

uma parte de ilusão *“muitas vezes consentida e consciente, pelo menos na aceitação da dupla realidade perceptiva das imagens”* (idem:97). Na história das imagens, a ilusão foi um objetivo desejado e apreciado, mas também já foi criticada como um objetivo enganoso e sem função.

De acordo com o autor, existem duas condições essenciais para que exista ilusão:

1) A condição perceptiva: o sistema visual deve ser *“incapaz de distinguir entre dois ou mais perceptos”* (idem). Nosso sistema visual, que está quase sempre em constante processo de construção, em busca de dados complementares, sempre que a percepção for ambígua, só dará margem à ilusão, na maior parte dos casos, se as condições em que ele se encontrar colocado forem restritivas, e dessa forma o impeçam de buscar por novas informações acerca dos dados visuais.

2) Condição psicológica: a ilusão só acontece se produzir um efeito verossímil, se oferecer uma interpretação plausível daquilo que é visto. A interpretação aqui é obviamente baseada num julgamento por parte do observador, dependendo de suas condições psicológicas, e em particular de suas expectativas. Em geral a ilusão funciona melhor numa condição onde ela é esperada.

Além das condições perceptivas e psicológicas, a ilusão depende também das condições culturais e sociais onde ela ocorre. *“A finalidade da ilusão é claramente codificada socialmente”* (idem:98).

Para Gombrich, a ilusão é algo difícil de descrever e analisar, pois, ainda que intelectualmente possamos ter consciência de que toda experiência dada seja uma ilusão, não conseguimos observar a nós mesmos durante a percepção dessa mesma ilusão. Em outras palavras, não podemos desfrutar de uma ilusão e ao mesmo tempo observá-la (idem:5). A ilusão, segundo Gombrich, consiste na convicção de que há uma única maneira de interpretar o padrão visual que temos diante de nós, e que é sempre influenciado pelas nossas expectativas, pelo nosso hábito de tirar conclusões precipitadas. O conhecimento também exerce grande influência na maneira pela qual vemos e interpretamos os estímulos visuais. *“O padrão de estímulos na retina não é a única coisa que determina a nossa visão do mundo exterior. As suas mensagens são modificadas por aquilo que sabemos sobre a “forma real dos objetos”.* (Gombrich, 2007:255)

Assim, é importante destacar o papel da expectativa no fenómeno da percepção e na decifração dos códigos utilizados pelos artistas para sugerir a ilusão. *“Não há visão*

sem pensamento” (Ponty, 2009:43). Ao aproximarmo-nos de uma obra, já temos os nossos receptores afinados para certos padrões e símbolos, preparando-nos, assim, para compreender a obra, de certa maneira. Os psicólogos chamam a esta expectativa “*contextos mentais*”. (Gombrich, 2007:53). Assim, aquilo a que chamamos ‘ver’ é condicionado por hábitos e expectativas. “*É o poder da expectativa, mais do que o poder do conhecimento conceitual, que molda o que vemos, na vida não menos que na arte*” (idem:188). O contexto mental, ou princípio de seleção que utilizamos ao depararmo-nos com uma imagem, compreende, então, as atitudes e expectativas que exercem significativa influência sobre as nossas percepções e predispõem-nos a ver, ou ouvir, uma coisa em vez de outra. A expectativa cria a ilusão.

A expectativa é uma suposição centrada no futuro, sugere a idéia de antecipação; está associada à possibilidade de que algo aconteça de acordo com nossas ideias a respeito de um facto ou de alguém. Se a expectativa não se cumpre, o sujeito pode, dependendo das circunstâncias, experimentar decepção, alegria ou surpresa. Neste projecto, a ilusão ocorre quando há um desfazamento entre a expectativa do observador e a ‘realidade’ dos desenhos. À medida que este aproxima-se dos desenhos, a ideia inicial de que todos são iguais, desfaz-se a cada passo; o estranhamento inicial torna-se surpresa. Todas as impressões que o espectador tinha em relação ao convencionalismo do desenho, e também em relação à percepção do outro são desconstruídas através das ‘impressões’ dos carimbos, que ao revelarem os conceitos que constroem o desenho, acabam por desconstruir as impressões que o espectador tinha em relação à imagem.

, “*Toda a cultura e toda a comunicação dependem da interação entre expectativa e observação, das ondas de gratificação, desapontamento, conjeturas acertadas e jogadas em falso, que constituem a nossa vida diária. (...) A experiência da arte não constitui exceção à regra geral. Um estilo, como uma cultura ou um clima de opinião, cria um horizonte de expectativas, um conjunto de contextos mentais, que regista desvios e alterações com exagerada sensibilidade. Ao anotar relações, a mente regista tendências*”. (Gombrich, 2007:53)

Em tempos de banalização e vulgarização dos estratagemas da representação, vivemos cercados por uma miríade de imagens visuais. Gombrich aponta que o próprio ensino da pintura se banalizou a tal ponto, que um pintor amador, hoje, conhece os truques ilusionistas que espantariam Giotto e os seus contemporâneos.

Ao longo da história, os artistas usaram as mais diversas e misteriosas maneiras pelas quais formas e símbolos puderam ser utilizados para significar e sugerir outras coisas para além deles próprios. No mundo da arte, a descoberta das aparências deveu-se, não tanto ao poder de observação da natureza por parte dos artistas, mas

principalmente à invenção progressiva e constante de efeitos pictóricos que transpunham, no papel ou na tela, a realidade em termos de tons e cores.

Temos tendência a acreditar que a nossa capacidade de ler imagens ilusionistas é um dom natural. Na verdade, trata-se de códigos visuais que aprendemos desde a infância e que estão intimamente ligados à nossa cultura. Segundo Aumont, as imagens são objetos visuais muito paradoxais, pois têm duas dimensões, mas permitem que nelas se vejam três dimensões, por mostrar “*objetos ausentes, dos quais elas são uma espécie de símbolo*”. (idem:66). Mas essa ‘tradução’ da realidade tridimensional em duas dimensões, sempre implica perda de informações, “*sempre haverá ambiguidades quanto à percepção da profundidade*” (idem). Segundo o autor, a interpretação da imagem só será dificultada se oferecer características contraditórias, ou se a representação apresentada não for suficientemente informativa (idem).

Os gregos têm um papel fundamental na história da representação tridimensional dos objectos na pintura. Eles promoveram uma verdadeira revolução na arte e no pensamento, mudando a forma de fazer arte, devido a uma mudança de função. A arte deixou de ter a função ritual, como no antigo Egito. Na Grécia, a questão da emancipação da ficção, da narração em relação ao mito e à parábola moral, deu aos pintores e escultores liberdade total para transformar os métodos de representação do corpo humano. Inicialmente eles trabalhavam com silhuetas planas e compreenderam que o que precisavam para realçar a forma, em relação ao fundo, era o uso do contraste. Desenvolveram, então, um sistema de códigos que trabalha com três tons, que ao serem aplicados a cada cor local observada, lhes facilitou a modelação da ilusão de luz e sombra, possibilitando a obtenção de imagens que parecem ter espaço e profundidade.

Compreendemos o volume de um sólido, por um sistema de relações entre as diferentes tonalidades. E a importância na arte de tais relações refere-se, não apenas a um determinado quadro, mas também a diferentes trabalhos entre si, quando são pendurados numa parede e observados. Este ‘truque’ permaneceu como ponto fundamental para todo o desenvolvimento posterior da arte ocidental. Desde a descoberta desse truque pelos gregos, “*a ilusão podia transformar-se em trapaça apenas quando o contexto da ação provocasse uma expectativa que reforçasse o trabalho manual do artista*”. (Gombrich, 2007:172).

Segundo Gombrich, a 'interpretação' da natureza, em termos pictóricos, é um processo de ensaio e erro que nos permite reduzir as nossas ilusões, desafiar e rever as nossas convicções sobre o mundo visível, na percepção e, também, nas ciências. Para o autor, não existe o chamado 'olho inocente', capaz de pintar, apenas, aquilo que vê, sem ser influenciado pelas convenções impostas aos artistas em cada período histórico, sem recorrer às *schematas*, ou seja, aos esquemas e aos cânones com as relações geométricas básicas que o artista usa para desenhar e pintar.

Desde as civilizações mais antigas, o vocabulário do artista era composto por fórmulas aprendidas. Assim, os estereótipos e *clichês* também fazem parte do vocabulário do artista, na tarefa de descrever a realidade e os factos à sua volta. Desta forma, a chamada 'linguagem da arte' é muito mais que uma metáfora. O artista, para representar o mundo visível, precisa de um sistema de *schemata* bem desenvolvido, ao qual adapta aquilo que observa a um ritmo de esquema e correção. "*Não há naturalismo neutro. O artista, não menos que o escritor, precisa de ter um vocabulário, antes de poder aventurar-se a uma "cópia" da realidade*". (idem:75).

Desde que os filósofos gregos intitularam a arte como uma 'imitação da natureza', os seus sucessores ocuparam-se em reafirmar, contradizer ou qualificar essa definição. Antigamente, um crítico de arte julgaria as obras de arte, baseando-se nos padrões de exatidão representativa. Sob este prisma, as obras de arte egípcia pareceriam infantis, perante os posteriores efeitos da ilusão. A grande revolução artística da primeira metade do século XX mudou esta mentalidade, ao condenar este tipo de estética ilusionista. Neste contexto, a excelência artística já não se identifica com a exatidão fotográfica e a estética já não tem a pretensão de se ocupar com o problema da ilusão na arte (puramente retiniana). Sabemos que, se os estilos diferem, é porque as intenções de diversos períodos históricos são diferentes. Cada época tem a sua própria concepção da realidade. A arte nasce da arte, não da natureza, ou seja, a interpretação pessoal é muito mais influenciada por outros artistas do que pela observação direta da natureza.

Discutir as relações daquilo que chamamos arte e daquilo que chamamos realidade não é tão simples como parece. A realidade interpretada pelas mãos do artista é subjetiva, uma vez que a sua personalidade e as suas preferências funcionam como o filtro através do qual ele vê o mundo à sua volta. Toda e qualquer imagem incorpora uma determinada forma de ver o mundo, assim como também a nossa percepção ou apreciação de uma dada imagem depende, também, do nosso próprio modo de ver. (Berger, 1999:12)

Sobre a questão dos *clichês* utilizados pelos artistas, convém lembrar Deleuze, na sua análise da obra de Francis Bacon:

“(...) a pintura moderna está invadida, sitiada pelas fotografias e pelos clichês que se instalam sobre a tela, antes mesmo que o pintor comece o seu trabalho. De fato, será um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem. A superfície já está toda investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais é necessário romper”. (Deleuze, 1981. Francis Bacon: Lógica da Sensação – versão online: 06)²⁹

Segundo Deleuze, o pintor nunca está diante de uma tela completamente branca, pois ele tem muitas coisas na cabeça, à sua volta e, também, no atelier. Todas essas coisas já estão na tela, antes de ele começar a trabalhar e é preciso esvaziá-la, limpá-la, antes de começar o trabalho. Assim:

“Ele não pinta para reproduzir sobre a tela um objeto que funcione como modelo, ele pinta sobre as imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento vá inverter as relações do modelo e da cópia. (...) Existem os clichês psíquicos assim como os físicos, percepções já feitas, lembranças, fantasmas. Existe aí uma experiência muito importante para o pintor: toda uma categoria de coisas que podemos chamar de “clichês” já ocupa a tela antes do começo. (...) há sempre os clichês sobre a tela, e se o pintor se contenta em transformar o clichê, em deformá-lo ou desencaminhá-lo, de triturá-lo em todos os sentidos, é ainda uma reação muito intelectual, muito abstrata, que deixa o clichê renascer de suas cinzas, que mantém o pintor dentro de um elemento de clichê, ou que não lhe dá outro consolo senão a paródia”. (idem:45)

Para tentar fugir dos clichês, ou seja, de todas as imagens, lembranças e percepções, Bacon procura iniciar o quadro com traços manuais livres, involuntários, ao acaso, ou seja, começa a obra de forma acidental, com marcas não representativas, não exprimindo a realidade visual, mas a mão do pintor. A Figura nasce, assim, do acidente, do acaso, do “*deixar-se levar*” (idem:49).

Alguns artistas contemporâneos usam o fenómeno da ilusão como elemento formal para as suas criações e, através do uso de materiais não convencionais, questionam a nossa capacidade de interpretar os padrões visuais que são apresentados. Este conceito, como já foi referido, serviu de base para o presente projecto de pesquisa. Entre estes artistas, destacamos dois que foram fonte de inspiração para este projecto: Vik Muniz e Markus Raetz.

Vik Muniz é um artista paulista, radicado em Nova Iorque. Um ponto importante de sua produção é seu esforço para ‘fazer’ e não conceber seu trabalho, no sentido de criar uma imagem nova. Seu trabalho mais atual consiste na apropriação de fotografias ou reproduções de obras de outros artistas a partir das quais produz então suas imagens,

²⁹ <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=3916>.

com materiais nada convencionais (açúcar, chocolate, arame, papel, poeira, lixo), que posteriormente são fotografadas. Esse fazer envolve as habilidades técnicas do artista para levar adiante uma idéia. As imagens são escolhidas pelo desafio que representam ou pela admiração pela obra/artista. As imagens são concebidas com uma paciência quase oriental. De certa forma, Vik Muniz sofreu alguma influência da cultura dos anos 60, da qual trouxe de herança a leveza e o humor com que realiza seus trabalhos. Suas imagens enganam o espectador, pois este pensa saber tudo sobre a imagem, antes de vê-la.

“Eu quero fazer a pior ilusão possível e ainda assim enganar os olhos da pessoa comum. Algo tão rudimentar e simples que o espectador irá pensar, ‘Eu não acredito no que estou vendo, não posso estar vendo isso, minha mente é tão sofisticada para cair em alguma coisa tão tonta como essa’. Ilusões tão ruins como as minhas fazem as pessoas cientes das falácias da informação visual, e o prazer que é derivado de tais falácias. Estas ilusões são feitas para revelar a arquitetura do nosso conceito de verdade. Elas são meta-ilusões. Meu trabalho é feito não para confundir mas para desestabilizar a noção do espectador sobre o que a fotografia é. Ter ilusão é necessário para a sobrevivência. Toda a troca simbólica requer ilusão. Isso permeia o meu trabalho e permeia toda a atividade humana, a política, a religião... Eu sou um intelectual preguiçoso e económico. Tenho ideias muito simples.” (Vik Muniz).³⁰

Markus Raetz (Buren, Suíça, 1941), por sua vez, realiza trabalhos de escultura conceitual. Utilizando materiais como madeira, folhas, fios, arames e ferro fundido, as suas esculturas questionam os limites entre realidade e ilusão e mudam de forma, de acordo com a posição do observador. O seu trabalho foca, basicamente, trocadilhos visuais, e as suas esculturas e desenhos consistem, frequentemente, em imagens que se tornam outras, de acordo com o movimento do observador, ou que oscilam entre a abstração e um objecto reconhecível. Como exemplo, um aparente fio de arame retorcido transforma-se num perfil de uma face; ou um coelho transforma-se num homem com um chapéu.

³⁰ <http://www.vikmuniz.net/>

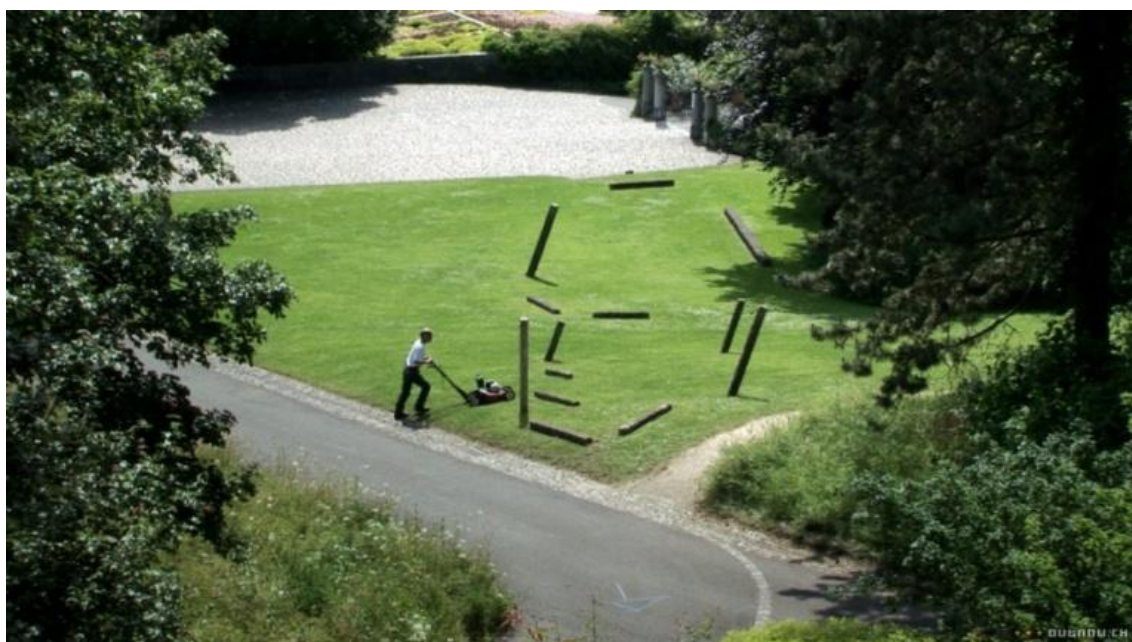


12. Vik Muniz, 1999. *Mona Lisa de Geléia de Uva e Mona Lisa de Manteiga de Amendoim*. Fotografia.

13. Vik Muniz, 1996. *Sugar Children – Valentina, the Fastest*. Fotografia.

Disponível em <http://www.vikmuniz.net/>

e em <http://peregrinacultural.wordpress.com/2011/01/27/jacques-louis-david-e-vik-muniz-unidos-pelo-lixo/>



14. Markus Raetz, 2007. *Still* de vídeo

Disponível em <http://outnow.ch/Movies/2007/MarkusRaetz-Kunst/Bilder/movie.ws/02>

III.5. O auto-retrato

No auto-retrato, essa espécie de autobiografia visual, o artista volta-se para si mesmo, num profundo exercício de reflexão, auto-conhecimento e auto-afirmação. Segundo Francastel (1978) a arte do retrato e do auto-retrato está ligada ao desejo dos seres humanos de se contemplarem, através da interpretação da sua própria imagem. A arte do retrato individual é uma das atividades artísticas mais universalmente presentes em todos os tempos, tendo nascido com a arte funerária egípcia e alcançado o seu pleno desenvolvimento durante o Renascimento europeu. No decorrer da História, o retrato modificou-se, segundo a concepção de cada época do papel da imagem e do indivíduo, dentro da sociedade, tendo sido utilizado como expressão de poder, como instrumento de propaganda política e religiosa, como forma de idealizar ou de preservar a imagem de um rosto, como suporte de uma experiência plástica:

“Desde sempre, espera-se ler na fisionomia o estado interior e também o mais evidente nos homens. (...) Na modernidade, porém, o problema é completamente diferente. O rosto interessa menos como expressão do homem do que como expressão da arte. (...) Através do espelho, o artista experiencia que aquela coisa aparentemente familiar, ali à frente dele lhe escapa. “O eu é um outro”, como bem viu Rimbaud. (...) Mas se o próprio reflexo é incompreensível, quanto mais a imagem do outro!” (Metken, 1995:33)³¹.

O Retrato, do latim *retrahere*, copiar, tem seu sentido primeiro ligado à idéia da mimese. Pode significar a representação de uma figura individual ou um grupo de pessoas que podem ser elaboradas a partir da observação de um modelo vivo, de uma fotografia ou ainda a partir da memória, tendo sido muito utilizado dentro das academias de arte como um importante ferramenta de aprendizagem e domínio técnico.³²

A pintura como representação pode ser classificada em vários gêneros, entre os quais: natureza morta, paisagem, pintura de nus, pinturas históricas, pintura de gênero³³, retratos e auto-retrato. O retrato foi considerado como um gênero menor durante muito tempo, sendo que quase todos os retratos do *Quattrocento* foram mantidos anônimos.

³¹ (Metken, G. *Dietro lo specchio. Appunti sul ritratto nel XX secolo* in *Identità e Alterità*, Biennale di Venezia)

³²

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbet=364&cd_idioma=28555

³³ “ (...) o termo pintura de gênero faz referência às representações da vida cotidiana, do mundo do trabalho e dos espaços domésticos, que tomaram a pintura holandesa do século XVII”. http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbet=912

Sendo um género «menor», o retrato pôde, até certo ponto, escapar das codificações e cânones de beleza que constituíam uma verdadeira doutrina no Renascimento, dando pouco espaço para experimentações. Na pintura, o retrato afirmou-se como género autónomo no século XIV. A partir de então, o retrato passou a ter lugar de destaque na arte europeia, constituindo-se num género amplamente explorado por artistas de todas as épocas e tendências artísticas.

No Renascimento, a intenção da arte do retrato não era a representação de um ser humano individual. As suas feições e proporções eram quase sempre idealizadas, segundo os cânones vigentes. Buscava-se, acima de tudo, a representação de uma imagem mais 'universal' do ser humano. Essas teorias do renascimento italiano espalharam-se pela Europa.

Albrecht Dürer, o primeiro artista a realizar uma série de auto-retratos, é considerado por Francastel como um exemplo de superação da aplicação das doutrinas italianas, pois, durante toda a sua vida, buscou desesperadamente uma conciliação entre teoria e prática. Encontrou a sua liberdade de espírito e de ação, frente ao modelo vivo, pois tem consciência da impossibilidade de dar vida às suas figuras através de regras. As suas primeiras investigações envolveram, justamente, o auto-retrato. Dürer recorria, constantemente, ao emprego de um fundo neutro nos seus retratos, o que não permitia desviar a sua atenção da tarefa principal: a da observação do rosto e da descoberta da alma.

Para a concepção do retrato tradicional, duas condições são necessárias: a representação de traços/feições individualizados e a possibilidade de identificar o modelo. Já dentro dos parâmetros da arte actual, o retrato leva mais em consideração uma interpretação cada vez mais subjectiva, às vezes até abstrata, traduzindo, principalmente, aquilo que está para além da superfície.

Praticamente todos os artistas modernos fizeram auto-retratos, com os quais contestaram valores artísticos e afirmaram a sua identidade, num mundo cercado de incertezas:

“Pintando retratos e auto-retratos, os artistas implicitamente contestam os valores ligados ao idealismo modernista, do qual refutam o autoritarismo, a fé, na lógica de um «progresso da arte», a sufocante instrumentalização de emoções e competências. O auto-retrato (...) situa-se no mundo da incerteza, da metade nunca alcançada (e isso explica como possa, em certas obras, tornar-se obsessivo. É uma pergunta deixada em

suspenso. Uma daquelas perguntas que hoje são mais úteis que qualquer certeza”.
(Ottinger, 1995:57)³⁴

Os artistas contemporâneos que exploram este tema levam as suas obras para além de uma mera representação de si, usando o corpo simultaneamente como tema e suporte para as suas criações. Entre estes artistas, cabe destacar Cindy Sherman³⁵, que se traveste com os estereótipos femininos e Nan Goldin, nas suas explorações do retrato como registo da memória e autobiografia. Muito para além de uma mera produção narcisista, o auto-retrato contemporâneo procura estabelecer um elo entre o individual e o colectivo, quebrando o paradigma do auto-retrato apenas como auto-representação, estabelecendo uma relação directa com o espectador.

³⁴ (Ottinger, Didier. *Ritratto, maschera, cappuccio in Identità e alterità*. Biennale di Venezia)

³⁵ Cindy Sherman (New Jersey, 1954) – uma das artistas mais influentes da arte contemporânea. O seu trabalho trata da reflexão sobre a identidade e sobre a relação ilusória entre o original e a cópia. Adotando um discurso feminista, a artista questiona o olhar masculino e os estereótipos através dos quais as mulheres são representadas na nossa sociedade. (De Cecco e Romano, 2002:73)

poderia, sim, contribuir para importantes reflexões sobre imigração, estereótipos, aceitação e integração do 'Outro'.

Desde o início, a consciência da necessidade de encontrar uma forma metafórica para tratar destes assuntos, e especialmente para procurar desconstruir a imagem estereotipada associada à mulher imigrante brasileira, levou a várias experimentações, até à decisão de trabalhar com a foto do passaporte, e assim, a partir do próprio corpo, compreender e desconstruir a imagem estereotipada da brasileira. Buscou-se, então, através da compreensão dos mecanismos que constroem e sustentam os estereótipos, encontrar as 'armas' capazes de contribuir para a desconstrução dessa forma distorcida de analisar o outro. Uma vez que sabemos que o estereótipo é uma forma generalizante de descrever uma pessoa ou grupo social, não se baseando numa experiência real e directa, compreende-se que filtramos a realidade do outro através das nossas próprias 'lentes culturais', o que implica, muitas vezes, uma percepção onde se confunde realidade e ilusão.

Partindo dessa dicotomia entre realidade e ilusão procurou-se, no trabalho prático, questionar a capacidade de compreender e analisar o mundo à nossa volta. Mostrar que nem tudo é o que parece à primeira vista. Assim, ao querer dar a ver aquilo que não era visto, ou mostrar outras formas de ver uma coisa determinada, colocar em relação o que a princípio não era relacionado, ao *"construir relações novas entre a aparência e a realidade"*, procura-se *"produzir roturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afectos"*. (Rancière, 2010:97)

A associação inicial da burocracia com os carimbos foi inevitável. E ao longo da pesquisa, os carimbos demonstraram ser metáforas visuais ideais para a própria ideia do estereótipo. Decidi, então, redesenhar a fotografia do meu passaporte, utilizando carimbos com palavras relacionadas com os estereótipos mais frequentes dos imigrantes brasileiros, de uma forma geral, com especial incidência nos estereótipos das mulheres brasileiras. Assim, a repetição interminável das palavras que, pela sobreposição, constroem o *'chiaroscuro'*³⁷ das imagens, era, no início do processo, uma forma de lidar com o caos interno, uma espécie de meditação, uma válvula de

³⁷ o **chiaroscuro** (palavra italiana para "luz e sombra" ou, mais literalmente, «claro-escuro») é definido como um forte contraste entre luz e sombra. É o efeito da modelagem da luz no desenho ou na pintura, onde um volume tridimensional é sugerido por luzes e sombras. O *chiaroscuro* define objetos, sem usar linhas de contorno, mas apenas pelo contraste entre os tons e as cores do objeto em relação ao contexto envolvente.

escape ao complicado início da adaptação a um país estrangeiro e aos seus costumes.

Assim, a opção pelo auto-retrato e não a escolha do rosto de outra pessoa qualquer, surgiu, primeiramente, como forma de auto-reflexão sobre a minha experiência migratória, e sobre os fenómenos do estereótipo e do preconceito. Mas também se deve ao simples facto de que algumas palavras usadas na construção dos desenhos poderiam soar um pouco ofensivas, e poucas pessoas se prestariam a verem-se retratadas com palavras como 'ilegal' e 'prostituta' por exemplo. E embora auto-retrato, ultrapassa uma simples personificação, para abarcar aspectos mais colectivos sobre a imigração feminina.

Muito distante da imagem fetiche habitualmente associada à figura feminina, a série dos auto-retratos, em que a presença de uma data, característica típica dos passaportes brasileiros até 2006 (data em que entrou em vigor um novo modelo de passaporte)³⁸, garantia que a fotografia era recente, remete para fotos de prisioneiros, o que mostra a imagem da mulher, não como um corpo disponível, sem identidade própria, como objecto de desejo, mas mais próxima da realidade das condições sociais, não sendo, assim, um retrato idealizado. A foto do passaporte, com o rosto visto de frente, cria uma relação de confronto com o observador. Temos a tendência para dotar uma imagem de uma presença. Assim, frente a um rosto, este adquire vida própria e parece encarar-nos, facto que é constantemente explorado pela publicidade e pela propaganda política.

“(...) um rosto oferece toda a força de seu significado quando está de frente, e tudo deve partir desse centro para ir alimentar, fortificar o que está por trás, escondido. Dói-me dizê-lo tão mal, mas tenho a impressão – como quando se puxam os cabelos para trás da testa e das têmporas – que o pintor puxa para trás (atrás da tela) o significado do rosto”. (Genet, 2001:70-71)

³⁸ Ao requerer o passaporte, o interessado é identificado no Departamento da Polícia Federal no Brasil, são colhidos os seus dados biométricos e efectuadas impressões digitais, fotografia digital e assinatura digitalizada. Todos esses dados são armazenados no banco de dados da Polícia Federal e a foto é inserida na banda óptica bidimensional existente no novo passaporte, podendo ser lido por máquinas especiais, presentes nos pontos de controlo migratório no Brasil e no exterior.

III.7. Os auto-retratos e o jogo da ilusão: “afirmar a diferença pela repetição”³⁹



16. Letícia Barreto, 2009. Montagem a partir dos desenhos da série *Estrangeiro em mim*.

Tendo como ponto de partida um espelho ou uma fotografia, o auto-retrato será, sempre, uma imagem de uma imagem. “(...) *Deleuze dirá que o pensamento moderno, precisamente nasce da falência da representação, da perda de identidades e da descoberta de todas as forças que agem sobre a representação e têm um efeito demolidor sobre as ilusões*” (Godinho, 2007:71). Segundo Deleuze a obra de arte moderna abandonou o “*domínio da representação para se tornar «experiência», (...) ou ciência do sensível*”⁴⁰ (idem:17). Imagem e realidade têm os seus limites cada vez mais vagos, a imagem parece ser mais real do que o próprio real. Baudrillard acredita não existir o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Tudo o que existe é simulação, o êxtase do real. Já não conseguimos distinguir o verdadeiro do falso. O que impera é o mais falso do falso, a ilusão e a aparência. Na televisão, todos os acontecimentos reais se sucedem numa relação estática, “*em traços vertiginosos e estereotipados, irreais e recorrentes, que permitem o seu encadeamento insensato e ininterrupto*” (Baudrillard,1990:11). E assim, a simulação parece-nos mais verdadeira que o real. Não restam dúvidas de que as imagens que temos uns dos outros condicionam a forma como interagimos e de que é quase impossível observar uma imagem sem a rotular, como ilustra Gombrich: “*Sempre que recebemos uma impressão visual, reagimos colocando-lhe um rótulo, arquivando-a, classificando-a de*

³⁹ (Godinho, 2007:23)

⁴⁰ Gille Deleuze. *Difference et répétition*, Paris, PUF, 1968, p.123.

um modo ou de outro, mesmo que se trate, apenas, de um borrão de tinta ou de uma impressão digital". (Gombrich, 2007:251)

Os auto-retratos criados lidam com a ideia de uma falsa reprodução mecânica da imagem, através da aparente repetição dos desenhos, constituindo, assim, uma crítica à representação. Para emprestar um conceito de Deleuze *"afirmar a diferença pela repetição"* (Godinho, 2007:23). Aparentemente são todos iguais, mas, na realidade, são todos diferentes, jogando, assim, com a nossa percepção pois, como nos lembra Deleuze, mesmo *"repetições secretas, disfarçadas e ocultas", "restituem em nós e fora de nós repetições nuas, mecânicas e estereotipadas"*:

"(...) a diferença e a repetição tomaram o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da contradição, pois a diferença só implica o negativo e se deixa levar até a contradição, na medida em que se continua a subordiná-la ao idêntico. O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades, e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros. Nele, o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade da substância. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um "efeito" óptico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e da repetição. Queremos pensar a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, independentemente das formas da representação que as conduzem ao mesmo e as fazem passar pelo negativo. Nossa vida moderna é tal que, encontrando-nos diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações. Inversamente, repetições secretas, disfarçadas e ocultas, animadas pelo deslocamento perpétuo de uma diferença, reconstituem em nós e fora de nós repetições nuas, mecânicas e estereotipadas. No simulacro, a repetição já incide sobre repetições e a diferença já incide sobre diferenças. São repetições que se repetem e é o diferenciante que se diferencia. A tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença. (...) Acreditamos num mundo em que as individuações são impessoais e em que as singularidades são pré-individuais: o esplendor do 'SE'". (Deleuze, 1988:8-9)

Para Deleuze o conceito de repetição é o contrário daquilo que comumente entendemos como 'repetição' e também da concepção da generalidade e da generalização. Deleuze afirma que embora tenhamos o direito *"de falar de repetição quando nos encontramos diante de elementos idênticos que têm absolutamente o mesmo conceito"*, é importante aprender a encontrar a singularidade naquilo que se repete; *"a repetição é a diferença sem conceito"* (Deleuze, 1988:55); Assim, para Deleuze a ideia de repetição não está relacionada a uma reprodução do mesmo e do semelhante, mas sim à produção do diferente e da singularidade: *"(...) a possibilidade da criação do novo como diferença"* (Godinho, 2007:119). *"Tomar a repetição à letra é que propõe Deleuze. Pensar a repetição na sua literalidade"* (idem:118). A repetição gera a diferença.

Deleuze faz parte dos chamados 'filósofos da diferença', que criticam a forma de pensar designada da representação, (que remete sempre à unidade, ao Uno, daí sua dificuldade de lidar com o outro enquanto outro), procurando novas perspectivas para se compreender a realidade. A filosofia da diferença remete o Uno e categorias como a semelhança para segundo plano e pensa o mundo como multiplicidade. O outro ganha assim, um sentido completamente novo. Toma-se a diferença em si mesma, o outro em si mesmo, não mais como simples conceitos e representações. O foco principal dessa filosofia da diferença é o estudo da singularidade e da particularidade de cada indivíduo. É na diferença que reside a originalidade e a riqueza de cada ser humano. Desta forma, Deleuze afirma que temos que olhar, não na direção da identidade, mas na direção da diferença, do desigual. Por isso, um dos principais objetivos dos filósofos da Diferença é desconstruir os mundos construídos pela linguagem, os chamados discursos, a fim de chegar ao grau zero, ao ponto inicial de determinada construção, ao pensamento sem imagem. Ao exercitar o pensamento dessa forma, podemos perceber até que ponto estamos todos mergulhados num mesmo discurso, até que ponto esse discurso se tornou algo natural, algo que faz parte do senso comum e daquilo que nos torna 'iguais', aquilo que nos identifica.

Assim, pensar a diferença dentro do pensamento deleuziano é tirar o foco da identidade e partir da diferença (dentro do conceito vulgar de identidade, o de procurar o comum na diversidade; ou identificar pessoas ou grupos para depois agrupá-los como diferentes). Temos que pensar a diferença enquanto primeira, a singularidade, o diferente, o 'outro' (tão associado ao discurso actual do multiculturalismo e da integração das diversidades étnicas e culturais). Entender o ser como multiplicidade é entendê-lo como diferença. Compreender que o outro está dentro de nós mesmos. A diferença deleuziana é a diferença em si, é o espaço entre, é o devir, é movimento e potência criadora.

Devemos aprender a beleza e a potência de sermos seres múltiplos, em cujo interior habitam várias personagens que vivem grandes batalhas internas; somos povoados por um povo inteiro que nos faz avançar na vida e nos dá a capacidade de criar. É preciso aprender a escutar o estranho que existe dentro de si, aceitar a fascinante, desafiante e, muitas vezes, incómoda e temível tarefa de devenir outro ou outra (Sorín, 2004:272).

Essa é a razão das duas séries de desenhos e sua aparente repetição, e também a inclusão dos espelhos, na série de desenhos intitulada *Estrangeiro em mim*. Espera-se

que o observador, ao ver-se refletido, repense o conceito de diferença, coloque-se no lugar do Outro, compreenda que a alteridade está dentro de si mesmo.

Vale citar aqui a interessante letra da música “Estrangeiro em mim”, de Ohuaz⁴¹: (que não foi inspiração para este trabalho, mas bem poderia ter sido...).

“Arquiteturas de proteção.

Igualdade como legitimação de exclusão da diferença, fabricantes de vivências.

Processos de construções transformacionais

‘Coisificação da diferença’ para nos assemelharmos ‘iguais’

(Des)biograficação de mim

Diferença multi-singular, não como algo em si.

Refrão

Estrangeiro de mim mesmo.

Querem me identificar.

Entender, fixar, querem me sujeitar

E fazer viver, essa biografia.

Vivo, aconteço.

Transformações múltiplas”.

Deleuze e Guattari não consideram o rosto apenas como um invólucro exterior, não sendo primeiramente individuais, mas “*definem zonas de frequência ou de probabilidade*” (Deleuze & Guattari, 1999:29). Segundo estes autores, não podemos confundir rosto com cabeça, esta sim compreendida no corpo. O rosto é uma superfície, um mapa, onde se inscrevem linhas, rugas, marcas, formas. “*O rosto só se produz quando a cabeça deixa de fazer parte do corpo, quando deixa de ser codificada pelo corpo*” (idem:31). Eles apresentam o rosto como um elemento que envolve uma política. A dimensão política é evidente em todo o processo de «desterritorialização e reterritorialização», ou seja, na ruptura dos segmentos e/ou na desfiguração do rosto. O rosto é uma semiótica, o lugar onde se insere o biopoder e que opera através de uma máquina abstrata de rosticidade (produção social do rosto).

⁴¹ <http://www.vagalume.com.br/ohuaz/estrangeiro-de-mim.html>

Essa máquina abstrata compõe o rosto com o qual o sujeito deve apresentar-se nas relações sociais.

Quando Deleuze e Guattari propõem o conceito de rosto, querem referir-se, também, àquilo que denominam como processo de subjectivação. Este processo constrói signos, códigos e territórios que, posteriormente, são transferidos e gravados nos homens, de modo que cada homem vai ganhando um rosto, mas não um rosto individualizado. Os rostos concretos de cada ser humano são produzidos como produtos pelas máquinas abstratas de rosticidade e transformam-se numa grande unidade comum, sendo construídos através das codificações produzidas pela cultura, até que se cria o grande Rosto unitário. Esta mesma máquina abstrata seria, ainda, responsável pela rostificação de todo o corpo, das suas funções e dos objectos que nos cercam e de qualquer superfície natural não humana. Eis o porquê, segundo estes autores, de termos a tendência de ver rostos em todo lado. Vivemos imersos num sistema social que Deleuze e Guattari chamam de *“sistema muro-branco buraco negro”* (Deleuze & Guattari, 1999:29) e que conjuga dois eixos: um de significantes/códigos (o muro branco – o equivalente aos grandes planos do rosto no cinema) *“sobre o qual inscreve os seus signos e as suas redundâncias”* (idem:28), e outro, de subjectivação/formatação da consciência (o buraco negro – equivalente aos olhos, ao olhar desse rosto em *close* no cinema), *“onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias”* (idem) e que produz subjectividade.

Rosto, construção social, de faces brancas e olhos negros, pregado num muro, superfície de significações dominantes, onde se inscrevem todas as determinações objectivas que nos enquadram e nos identificam. O muro branco produz signos. Enterrado no buraco negro da nossa própria subjectividade. Na máquina abstrata informe, que opera sem ser vista, são produzidos os mais variados códigos e signos culturais e a binarização social: homem/mulher; pobre/rico, europeu/não europeu, entre outros. Um sistema sem rosto que é especializado em produzir rostos. Uma máquina que manipula inseguranças, medos, impotências, tédio e frustrações, para produzir desejos.

Nascemos originais, mas o sistema transforma-nos em cópias. Segundo Deleuze e Guattari, o grande Rosto unitário é o do homem branco, do europeu típico, cumpridor dos seus deveres e funções sociais, é o rosto de Cristo. O sistema coloca, então, os rostos mais adequados na máquina de rostificação, para depois rostificá-los, homogeneizá-los. Assim, se inferioriza e estigmatiza tudo o que se desvia, tudo o que foge deste grande Rosto unitário. Assim, dentro desta filosofia, o racismo é pensado

mais em termos de variações ou ‘desvianças’ dos padrões dominantes do que, propriamente, de exclusão:

“Se o rosto é o Cristo, quer dizer, o Homem branco médio qualquer, as primeiras desvianças, os primeiros desvios padrão são raciais: o homem amarelo, o homem negro, homens de segunda ou terceira categoria. Eles também serão inscritos no muro, distribuídos pelo buraco. Devem ser cristianizados, isto é, rostificados. O racismo europeu, como pretensão do homem branco, nunca procedeu por exclusão, nem atribuição de alguém designado como Outro: seria antes, nas sociedades primitivas, que se apreenderia o estrangeiro como um ‘outro’. O racismo procede por determinação das variações de desvianças, em função do rosto do Homem branco que pretende integrar em ondas cada vez mais excêntricas e retardadas os traços que não são conformes, ora para tolerá-los em determinado lugar e em determinadas condições, em certo gueto, ora para apagá-los no muro que jamais suporta a alteridade. (...) do ponto de vista do racismo, não existe exterior, não existem as pessoas de fora. Só existem pessoas que deveriam ser como nós, e cujo crime é não o serem”. (idem:41)

Nem todas as sociedades produzem um rosto, mas algumas têm necessidade disso. O caso específico da mulher brasileira mostra como a máquina abstrata de rosticidade operou no Brasil, exportando um Rosto para o mundo. O Brasil, que sempre se orgulhou da sua diversidade racial e cultural, fazendo disso material de propaganda estatal, acabou por criar um ‘Rosto’ (bem, e um belo corpo), típico da brasileira, para atender às necessidades de um Estado ditatorial que pretendia, como já foi citado, esconder as atrocidades do regime militar. A máquina passou a exportar, assim, a imagem de um paraíso tropical sem desigualdades, onde o corpo da mulher foi usado como o principal produto.

Os auto-retratos produzidos no presente projecto criticam, assim, essa máquina de rosticidade, a ideia de um «Rosto típico», de uma imagem associada às mulheres brasileiras que correspondem aos interesses do sistema. Ao aproximar-se dos desenhos, perde-se o rosto, denuncia-se as codificações, cria-se um espaço de resistência dentro desse sistema.

Trabalhando a partir desses conceitos (imagem/realidade, ilusão, identidade, aparências, interação com o outro, de acordo com uma imagem pré-concebida), um aspecto importante em relação a essas duas séries de auto-retratos, geradas neste projecto, é que os desenhos só funcionam em série, para que o efeito visual desejado seja obtido, pois à distância os auto-retratos parecem, à primeira vista, apenas reproduções mecânicas de um mesmo modelo. A distância entre o observador e a série de retratos, necessária para a observação dos desenhos, acaba por enfraquecer o poder de discriminação do observador, criando condições para mobilizar a sua faculdade de projecção. Graças ao contraste entre cada retrato e o seu respectivo

‘fundo’ - o fundo neutro da folha em branco, a impressão de ilusão é amplificada, pois não existe nenhuma mensagem contraditória que possa estragar essa mesma ilusão.

Mas a ilusão desfaz-se, à medida que, ao aproximar-se dos desenhos, se percebe que todas as imagens são, não apenas originais, mas diferentes. Primeiramente, porque o processo de reprodução manual não permite que a mesma seja copiada com fidelidade; depois, porque cada imagem é única, na verdade, uma vez que é escrita com uma palavra diferente das demais. A aproximação revela, apenas, uma dupla ilusão, pois não permite conhecer a realidade, mas apenas o conceito a partir do qual a construímos, desmontando, assim, essa mesma imagem, criticando os mecanismos que criam essa mesma realidade. A falsa reprodução mecânica na série dos autorretratos remete, também, para a problemática da identidade no mundo contemporâneo, onde é quase impossível não se sentir fragmentado e perdido, no meio da avalanche de papéis sociais estereotipados que acabamos por interpretar.

O efeito da ilusão, na série dos retratos, é ajudado pelo “*chamado ‘princípio do etc’, a suposição que tendemos a fazer de que ver alguns elementos de uma série é vê-los todos*” (Gombrich, 2007:185). De acordo com Aumont, nessa “*regra do etc.*” o espectador supre o não representado, as lacunas da representação. Nesse sentido, podemos falar em projeção no processo de percepção, como acontece quando ‘interpretamos’ uma mancha, identificando nela uma imagem. As interpretações das imagens que repousam sobre uma base projetiva muito frágil, dando margem a muita projeção por parte do observador, podem levar a uma interpretação errada ou abusiva da imagem. (Aumont, 2002:88).

A nossa tendência a tomar as coisas de forma literal pode levar-nos a curiosas ilusões, nas quais a nossa mente é induzida a antecipar-se aos factos. No caso da série dos autorretratos, ao vermos o conjunto, a nossa primeira reacção é imaginar que todos são iguais. “*O sistema de classificação das nossas mentes funciona de maneira completamente diversa do sistema de medição da ciência. Coisas objetivamente díspares, às vezes, parecem-nos muito semelhantes, ao passo que coisas objetivamente semelhantes, às vezes nos, parecem irremediavelmente diversas*”. (idem:279)

Esse processo é análogo à questão central deste projeto, pois o estereótipo implica considerar que um certo conjunto de características seja partilhado por uma certa categoria ou grupo social. Assim, vistos de longe, todos os membros daquele grupo

social também são considerados iguais. O processo do uso da ilusão, para a construção dos desenhos, vem ao encontro do pensamento de McLuhan:

“Penso que é uma boa altura para lembrar o argumento que, quando uma nova forma surge em primeiro plano, vêmo-la naturalmente, de acordo com velhos estereótipos. É impossível não o fazer. (...) Tenta-se encaixar o que é velho nas novas formas e não se pergunta o que essa nova forma vai provocar em todos os pressupostos anteriormente adoptados”. (McLuhan, 2009:60)

O jogo da ilusão, utilizado nos auto-retratos, repete-se na série dos desenhos, objectos, embalagens e analogias visuais/conceituais relacionados com as entrevistas com outras mulheres imigrantes. Com efeito, vistos à distância, estes trabalhos parecem banais. A aproximação torna-se necessária, para que se revele a ironia das imagens e dos objectos.

III.8. A ironia

As duas séries de desenhos criadas, assim como os ready-made auxiliados, apresentam ao espectador a realidade do engano, a discrepância entre aparência e realidade, usando a poderosa arma da ironia, que segundo Cindy Sherman, é a mais lúcida forma de verdade (De Cecco & Romano, 2002:78).

Ironia, do latim *ironia*, -ae, do grego *eironeía*, -as, sugere dissimulação ou engano. Segundo o dicionário Priberam⁴²:

1. Expressão ou gesto que dá a entender, em determinado contexto, o contrário ou algo diferente do que significa.
2. Atitude de quem usa expressões ou gestos irónicos.
3. Sarcasmo.
4. Acontecimento ou resultado totalmente diferente do que eram as expectativas (ex.: *ironia trágica*).

O conceito de ironia adquiriu diferentes significados no decorrer da história. Para Sócrates por exemplo, a ironia está mais relacionada com a malícia do que com a ignorância ou humildade, constituindo assim uma falsa ignorância, pois, ao perguntar, o interlocutor está em posição de superioridade uma vez que já sabe a resposta. É um método de interrogação que o filósofo utilizava com o objectivo de encontrar as

⁴² <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=ironia>

contradições no discurso do seu interlocutor, fazendo com que este colocasse seu próprio conhecimento em dúvida.⁴³

A ironia, em seu sentido mais usual é um artifício retórico que indica a atitude enunciativa do locutor apresentando um desnível frágil entre o sentido literal e o sentido figurado e que pode variar desde o gracejo suave ao sarcasmo.⁴⁴

A ironia trás em si um sentido oculto, por trás daquilo que é dito, a comunicação ocorre de forma indirecta: *“A ironia é simultaneamente disfarce e comunicação”* (Hutcheon, 2000:141). Ao deslocar-se do pensamento lógico e previsível, é impossível ficar indiferente perante a ironia. A ironia não destrói apenas o lado *“sério da existência, mas também a coerência do pensamento discursivo”* (Minois, 2003:436). Minois vai ainda mais fundo ao afirmar que a ironia é uma necessidade na contemporaneidade para que seja possível ao homem ultrapassar os absurdos do mundo.

“O espírito moderno coincide cada vez menos com o mundo; ele não se “cola” mais ao real; ironiza sobre tudo, porque tudo é virtual, e a fronteira entre o virtual e o real está cada vez mais fluida. Assim, a atitude irônica torna-se quase obrigatória – questão de sobrevivência para o espírito humano, que deve destacar-se dessa nova vizinhança, para não ser absorvido por ela” (idem:571).

Para o autor, o ironista não é um imoral, muito pelo contrário, pois ele obriga a imoralidade a sair do seu esconderijo, *“imitando os seus defeitos, provocando-a, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela. O riso do ironista é sempre calculado, intelectualizado, refletido”*. (idem:570).

Para a arte contemporânea, a ironia tem sido largamente empregada como um recurso expressivo, utilizada de forma mordaz ou até agressiva, para tratar de temas complexos como o feminismo, o racismo, a xenofobia, graças ao seu potencial subversivo de desestabilizar dogmas opressivos, de desafiar poderes instituídos e hierarquias, de questionar valores, ao colaborar com o auto-questionamento, e ao ampliar a possibilidade de entendimento tanto do próprio discurso, quanto do discurso alheio. O uso da ironia na obra de artistas como Barbara Kruger, Cindy Sherman, Jenny Holzer são recursos contra-opressores para tratar de questões raciais e de género. A ironia tem estreita relação com o poder ao invocar *“noções de hierarquia e subordinação, julgamento e talvez até mesmo superioridade moral”*. (Chamberlain cit. por Hutcheon, 2000:36)

⁴³ [http://www.infopedia.pt/\\$ironia-\(filosofia\)](http://www.infopedia.pt/$ironia-(filosofia))

⁴⁴ [http://www.infopedia.pt/\\$ironia-\(retorica\)](http://www.infopedia.pt/$ironia-(retorica))

Nesse sentido, cabe lembrar de Deleuze quando diz:

“A primeira maneira de reverter a lei é irônica, a ironia aí aparecendo como arte dos princípios, da ascensão aos princípios e da reversão dos princípios. A segunda é o humor, que é uma arte das conseqüências e das descidas, das suspensões e das quedas. Significa isso que a repetição surge tanto nesta suspensão quanto nesta ascensão, como se a existência se retomassem e se “reiterassem” em si mesma desde que já não seja coagida pelas leis? A repetição pertence ao humor e à ironia, sendo por natureza transgressão, exceção, e manifestando sempre uma singularidade contra os particulares submetidos à lei, um universal contra as generalidades que estabelecem a lei”. (Deleuze, 1988:14-15)

Não é possível falar em ironia em arte contemporânea sem falar de Duchamp. Em sua obra a ironia foi usada como ferramenta para uma saudável auto-crítica permeada de muito humor. Através dos jogos de humor, e do sarcasmo Duchamp conseguiu questionar o conceito de arte. Como grande erudito que era, conhecia as regras do jogo do circuito artístico, as quais soube subverter como ninguém. Em sua obra as palavras e os jogos de palavras são decisivos; *“o humor irrompe subtilmente, como que encoberto”* (Gil & Godinho, 2011:10); e nos faz sorrir mentalmente (idem:14). O humor em Duchamp *“exprime-se quase sempre em ditos ou expressões espirituais que não são apenas cômicos ou irônicos”.* (idem). O humor em Duchamp nasce entre o desenho e a linguagem, no espaço *“entre o objecto funcional e o objecto de arte, próprio do ready-made”* (idem:15. Grifo dos autores).

Um aspecto importante é que ironia não se confunde com humor, pois nem toda a ironia é humorística, embora algumas de suas manifestações usem o humor como recurso estilístico. Ambos compartilham certos aspectos afectivos como a ligação com o desconforto, a humilhação, a superioridade e o controle, além de aspectos formais como a justaposição e a incompatibilidade (Koettker, 2006:9-14). *“A ironia não é zombaria: no fundo leva as coisas a sério, mas dissimula sua ternura”* (Minois, 2003:570)

Mas Minois afirma que a ironia não é para qualquer um:

“Mas será que o riso sozinho consegue derrubar um preconceito, uma superstição, uma bobagem, uma crença estúpida? Séculos de zombaria não eliminaram nem a astrologia nem os fundamentalismos religiosos. É porque é preciso um mínimo de espírito, e aqueles que o têm já estão convertidos; para os outros, o muro da estupidez constitui uma blindagem permeável à ironia. Portanto, a ironia é para uso interno; ela mantém o bom humor, permite suportar a estupidez e absorver os golpes baixos da existência” (Minois, 2003:435)

Dentro deste presente projecto, a ironia foi utilizada como recurso para questionar valores e modos de pensar arraigados no imaginário colectivo, de modo a fazer com que o espectador coloque-se no lugar do imigrante. Isso ocorre tanto no acto de aproximação dos desenhos feitos com carimbos, quando o observador depara-se com

os conceitos que criaram as imagens, quanto também com os espelhos. Ao ver estampado em seu reflexo, palavras como ilegal ou prostituta, é impossível ao espectador não colocar-se no lugar do 'outro', compreender que na verdade ele é o outro. O mesmo acontece com os objectos, onde a ironia revela-se na relação entre o objecto em si e o texto ou título que o acompanha. Os objectos *per se* são o que Duchamp classificaria como neutros, como o porta-chaves, o estojo de maquilhagem, ou mesmo o carrinho de madeira, pois ao longe parecem objectos normalíssimos e sem grande interesse. A ironia anuncia-se no título, no jogo de palavras, "*o sentido está encriptado*" (Gil e Godinho, 2011:116). Assim como em Duchamp, os títulos ou textos que acompanham a obra acabam por tornar-se "*uma cor invisível*" (idem: 21) dentro da composição da obra, e que introduz nas obras diversas camadas de significados. No estojo de maquilhagem, por exemplo, a ironia ocorre na verdade no título da obra 'Brazilian Pantone', ao remeter às famosas tabelas de cores utilizadas pelos artistas gráficos. A ironia também está presente em trabalhos como 'Paula T. – meio', tanto pelo jogo de palavras no uso da expressão 'meio', como na troca do nome original do producto e ainda na expressão 'bem sensual' que substitui a original, 'bem essencial'.

III.9. O outro em mim

Na 'busca de si, através do outro', surgiram as obras realizadas a partir das entrevistas com outras imigrantes brasileiras. A partir dessas entrevistas, o reconhecimento da multiplicidade de experiências, por um lado, demonstra não existir um único perfil das imigrantes mas, por outro, mostra que existem aspectos que, por serem tão humanos, ultrapassam aspectos culturais e questões de género e nacionalidade.

A multiplicidade faz-se presente, também, nos meios de representação escolhidos. O desenho é o *medium* central neste projecto, numa revisitação de uma forma artística convencional e que, à distância, respeita as convenções históricas deste meio de expressão. Assim como na obra de Ghada Amer, artista contemporânea nascida no Cairo, conhecida pelos seus trabalhos de bordados sobre tela, onde a sobreposição das formas questionam as imagens pré-concebidas das mulheres, os desenhos do presente projecto também rediscutem um discurso pictórico de tom enganosamente tradicional, desconstruindo estereótipos e lugares comuns, ligados à imagem da mulher brasileira.

A ideia de serialidade e o acromatismo presentes nos desenhos construídos a carimbo remetem para uma aparência pseudo-minimalista, marcadamente na obra 'leda', onde só a aproximação permite perceber que o grande triângulo invertido não tem nada de inocente e aponta para o estereótipo mais frequente ligado à imagem da mulher brasileira: a imagem da prostituta.



17. Ghada Amer – detalhe do processo de construção dos bordados sobre tela. Still do filme “Our City Dreams”, de Chiara Clemente ⁴⁵

Entretanto, outras expressões artísticas alargam o campo da operatividade formal no corpo de trabalho, entre as quais as intervenções sobre objectos do quotidiano, ou o *ready-made* auxiliado (segundo a noção de Duchamp, onde a obra não se limita à pura escolha de um objeto, mas *ready-mades* sobre os quais foram realizadas intervenções); as citações - apropriações de embalagens de produtos ou folhetos publicitários; as analogias visuais entre imagens ou entre imagens e texto; a fotografia, o vídeo, além de duas experiências em áudio. Assim, este projecto não se restringe às formas e materiais, não podendo ser definido em termos de *medium* ou de um estilo específico, focando-se, sim, no conceito. O motivo pelo qual as mulheres artistas tendem a ser ‘*multimedias*’, utilizando diversos métodos e práticas, alargando, assim, os seus campos operativos, deve-se à impossibilidade de uma visão (assim como de uma leitura) única das coisas (De Cecco & Romano, 2002:44). “*Se fosse verdade que “o meio é a mensagem”, então seria necessário suspeitar de uma estratégia comum de todas as artistas que, nos anos setenta e oitenta, renunciaram aos meios tradicionais de fazer arte*”. (idem:45)

⁴⁵ http://www.firstrunfeatures.com/ourcitydreams_press.html

O pós-moderno produziu formas de ceticismo em relação a tudo o que, antes, era tido como certo e prontamente reconhecível. Tornou comum a atitude de desconstrução que acabou por desestabilizar as convenções representativas, tanto da linguagem, como quanto da imagem (De Cecco & Romano, 2002:39). O uso do texto, no trabalho artístico feminino, tende a seguir três estratégias operativas:

a) *“É um ataque à autonomia da imagem, tornando-se metaforicamente um instrumento dedicado a explorar a separação entre o mundo à nossa volta e a imagem que se pretende analisar ou que não se consegue obter.*

b) *O texto, enquanto ‘subdirectory’ adicional da imagem, contribui para o projecto, aumentando a sua ambiguidade semântica. A oposição texto-imagem, assim criada, gera um espaço no qual o espectador é convidado a considerar os possíveis subtextos significativos que convivem com as características de sedução da imagem.*

c) *O texto domina a imagem, ou torna-se a própria imagem, assumindo, por consequência, um papel predominante no discurso e dando a entender, simbolicamente, um reconhecimento da consistente tradição da escrita feminista”.* (De Cecco & Romano, 2002:39-40)

Neste projecto, a relação entre imagem e texto também foi uma ferramenta escolhida para tratar dos estereótipos associados às imigrantes e segue principalmente a segunda das estratégias acima indicadas, uma vez que as palavras que constroem as imagens criam ambiguidades, desmontando os mecanismos que usamos para construir a nossa realidade visual, convidando o espectador a questionar a sua tendência a julgar as imagens à primeira vista.

Aquilo que está nas entrelinhas é muito mais importante do que aquilo que se vê. *“Hoje, as palavras são imagens. Chegamos a um ponto no qual as palavras são uma nova versão das imagens”.* (Nancy Dwyer cit. por De Cecco & Romano, 2002:39). O que vem ao encontro da opinião de Rancière: *“As palavras não estão em vez das imagens. São imagens, ou seja, são formas de redistribuição dos elementos da representação. São figuras que substituem uma imagem pela outra, formas visuais por palavras, ou palavras por formas visuais”.* (Rancière, 2010:143). Ou ainda segundo Gombrich: *“Há mais em comum entre a linguagem das palavras e a representação visual do que às vezes admitimos”.* (Gombrich, 2007:306).

Em *‘Paula T. – meio’* e *‘Manuella L.’* (obras realizadas para este projecto e descritas na segunda parte deste trabalho), as embalagens de conhecidos produtos vendidos nos supermercados portugueses (Leite Mimoso e Woolite) são apropriadas e transformadas. Também em *‘Garotas Made in Brazil’*, a publicidade de um conhecido ginásio (*Holmes Place*) ganha uma única palavra a mais, tornando-se assim paródia, apropriando-se das expressões e do *ready-made* textual da publicidade, o que Romano chama de *“subvertising”* (De Cecco & Romano, 2002:40). Essa apropriação

imagem - texto funciona como uma reescrita de uma linguagem previamente existente, recontextualizando os referentes envolvidos.

A reapropriação da linguagem publicitária continua a ser um meio recorrente, dentro da prática da arte contemporânea. Barbara Kruger, uma das artistas mais importantes destas últimas décadas, fez do seu *background* publicitário a sua imagem de marca. Ela foi uma das primeiras vozes femininas a confrontar os estereótipos visuais, políticos e sociais, todas as espécies de clichês que moldam a nossa formação enquanto seres sociais. (De Cecco e Romano, 2002:117)



18. Barbara Kruger, 1997. *"Not stupid enough"*. Photographic silkscreen ink on vinyl.

19. Barbara Kruger, 1991. *"All violence is an illustration of a pathetic stereotype"*. Instalação.⁴⁶

A apropriação dos recursos próprios da chamada cultura de massa, por parte dos artistas visuais, com o objectivo de simplificar a sua mensagem e atingir um público mais abrangente, é uma constante, dentro da arte comprometida politicamente. São também recorrentes trabalhos que exploram um duplo nível de leitura semântico e visual. O uso radicalmente criativo da linguagem constitui um dos recursos mais significativos utilizados por estes artistas, para transmitir mensagens de grande impacto destinadas a 'despertar consciências' (En los márgenes del arte. Creación y compromiso político. MACBA)⁴⁷

⁴⁶ <http://marquesiano.blogspot.com/2010/09/barbara-kruger.html>

⁴⁷ En los márgenes del arte. Creación y compromiso político. Exposição no Centro de Estudios y Documentación del MACBA – Barcelona. 2009. Panfleto de divulgação da exposição. Sem referências de páginas.

O uso da linguagem publicitária no presente projecto vem ao encontro do desejo de jogar com a nossa tendência de consumir estereótipos sem os questionar, assim como consumimos produtos de um supermercado. Tendemos a formatar as pessoas a uma embalagem mental onde as encaixamos, independentemente 'do produto'. 'Paula T-série meio' surgiu, assim, de uma reflexão em conjunto com a referida entrevistada, sobre essa dicotomia entre 'embalagem e produto', sobre os clichês mais vulgares relacionados com as imigrantes, mostrando os mais comuns, tanto 'positivos', como negativos, acrescidos da ironia do 'meio'. Assim, uma brasileira pode ser 'meio alegre', mas também 'meio ilegal'.

Entre as traduções visuais dos depoimentos, cabe destacar uma pequena série de trabalhos relacionados com os Pantones de cores da pele ('Fabiana C.', 'Solange', 'Cintya H.').

A questão da cor é muito pertinente neste projecto de pesquisa, ao constatar que também aqui em Portugal, apesar de um contacto mais próximo com a comunidade brasileira, comparativamente com o resto da Europa, ainda existe o estereótipo da brasileira associada à mulata. Essa associação da imagem da mulher brasileira à da mulata sensual é tão arraigada no imaginário colectivo que, na prática, não importa se a imigrante é mulata ou não. Basta '*ter passaporte brasileiro*', para ser associada a todos os estereótipos ligados a essa nacionalidade caricaturizada. (Pontes, 2004:234). A figura da mulata é personagem central na mitologia nacional brasileira e também nas representações das brasileiras nos media. "*Triplamente subalterna, triplamente objeto de desejo: porque mulher, porque não branca, porque das classes populares*"; *sensual, sensorial, exótica, a mulata brasileira é "uma construção estética que mascara o processo político da sua construção"* (Almeida, M.V.,2000).⁴⁸

A partir dessa reflexão sobre a questão racial surge o 'Brazilian Pantone', uma ironia que remete para as paletas de cores dos programas de edição gráfica, como o Photoshop e as mais diversas cores da pele que compõem a vasta paleta de cores que é possível encontrar no Brasil. Segundo Kapuscinski, a primeira coisa que chama a atenção no contacto com o outro é a cor da pele, que acaba por constituir um lugar principal, dentro da escala de separação e avaliação das pessoas. Ao ultrapassarmos a fronteira da nossa zona racial, torna-se impossível não reflectir sobre o que significa ser negro, branco ou amarelo (Kapuscinski, 2009:58).

⁴⁸ Almeida, M. V. (2000) *Um Mar da Cor da Terra. "Raça", Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta.p.39. cit. por Pontes, Luciana, 2004:249

SEGUNDA PARTE

MEMÓRIA DESCRITIVA DAS OBRAS

SÉRIE DOS AUTO-RETRATOS

Estrangeiro em Mim, 2008-09. 20 desenhos em carimbo sobre papel, 4 espelhos, vinil autocolante; dimensões variáveis.

Em cada um dos espelhos, existe uma palavra relacionada com a imigração brasileira: 'prostituta', 'ilegal', 'brazuca' (que se refere aos brasileiros, muitas vezes com conotação negativa) e 'volta pra a tua terra' (uma das frases mais ouvidas pelos brasileiros, em situações discriminatórias). A utilização dos espelhos tem a intenção de criar uma maior interacção do espectador com a obra e de dar origem a uma mudança de percepção na mente do observador. A ligação eu-outro, em relação ao uso de espelhos, está presente no discurso de alguns artistas. É o caso de Christian Boltanski, ao dizer

"Maybe the artist is someone who holds up a mirror. Everyone who passes by can see himself in it, but at the same time the person holding up the mirror ceases to exist. He has become the others, nothing more". (entrevista de Christian Boltanski a Doris von Drathen, *Vortex of silence*, p:61).

Podemos, ainda, recordar de Robert Delaunay:

"Doravante, o meu corpo pode comportar segmentos recolhidos nos dos outros, tal como minha substância os atravessa; o homem é espelho para o homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento duma magia universal que transforma as coisas, eu em outrem e outrem em mim". (in Ponty, 2009:31)⁴⁹

O acto da leitura da obra exige participação activa por parte do observador. Em primeiro lugar, pela necessidade de aproximação física em relação aos retratos, para compreender a ilusão presente na construção dos mesmos. Mas a obra só se completa com a participação mental do observador.

A interpretação de uma obra depende, muitas vezes, não de um processo consciente de dedução, mas da faculdade natural do ser humano em compreender os seus semelhantes, da capacidade de empatia ou de identificação. Nesse sentido, o uso de espelhos, neste projecto, intensifica essa capacidade de identificação. Diante de uma

⁴⁹ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, cadernos publicados por Pierre Francastel, 1957.

obra, procuramos, primeiro, as possíveis intenções que estão por trás da comunicação. “*A chave dessa intenção do artista está, em grande medida, na maneira pela qual achamos que reagiríamos*”. (Gombrich, 2007:195)

Dez dos auto-retratos desta série apresentam a foto do passaporte reproduzida na íntegra. Os outros 10 desenhos incidem sobre partes diferentes do rosto, formando séries com 3 ou 4 desenhos, aparentemente iguais (sempre a partir da foto do passaporte, mas que focam pormenores do rosto). Os espelhos são colocados entre cada uma dessas séries. Em qualquer das sequências, o efeito é sempre o mesmo: vistos de longe, os desenhos parecem reproduções mecânicas de uma mesma imagem, o que é uma ilusão, que se desfaz, à medida que o observador se aproxima.

Cada imagem é construída ‘a carimbo’ com uma palavra diferente, que se relaciona com os estereótipos ou expressões associados aos imigrantes brasileiros, em geral e às brasileiras, em particular. Nos desenhos onde a fotografia do passaporte é reproduzida na íntegra, utilizaram-se as seguintes palavras (uma palavra diferente em cada desenho): *estrangeiro, clandestino, irregular, malandro, oportunista, prostituta, empregado, mulato, exótico, diferente*. Já nos desenhos que incidem num pormenor do rosto, as palavras utilizadas foram: *imigrante, extra-comunitário, volta pra tua terra, sensual, não residente, latino, ilegal, brazuca, branco e negro*. Escolheram-se as palavras *branco* e *negro* para integrar esta série, dado que um dos estereótipos mais comuns associa os brasileiros a negros e a mulatos.



20. Letícia Barreto, desenhos da série *Estrangeiro em mim*, 2009.

Carimbo sobre papel; 30 x 40 cm cada desenho.



21. Letícia Barreto, desenhos da série *Estrangeiro em mim*, 2009.

Carimbo sobre papel; 30 x 40 cm cada desenho.



22. Letícia Barreto, desenhos da série *Estrangeiro em mim*, 2009. Carimbo sobre papel.



23. Letícia Barreto, desenhos da série *Estrangeiro em mim*, 2009. Carimbo sobre papel.



24. Letícia Barreto, desenhos da série *Estrangeiro em mim*, 2009. Carimbo sobre papel.



25. Letícia Barreto, desenhos da série *Estrangeiro em mim*, 2009. Carimbo sobre papel.



26. Letícia Barreto, desenhos da série *Estrangeiro em mim*, 2009. Carimbo sobre papel.



27. Letícia Barreto, desenhos da série *Estrangeiro em mim*, 2009. Carimbo sobre papel.



28. Letícia Barreto, desenhos da série *Estrangeiro em mim*, 2009. Carimbo sobre papel.

13/02/2006, 2010. 10 desenhos em carimbo sobre papel; dimensões variáveis.

Esta segunda série de auto-retratos é constituída por 10 retratos de 1,5 m x 1 m. Estes auto-retratos apresentam a foto do passaporte reproduzida na totalidade e também criam o efeito ilusório de reproduções mecânicas de uma mesma imagem. Nesta série, são utilizados carimbos com as seguintes palavras para a construção das imagens: *'brazuca'*, *'volta pra tua terra'*, *'ilegal'*, *'prostituta'*, *'outro'*, *'sedutor'*, *'exótico'*, *'alegre'*, *'empregado'*, *'simpático'*. As palavras escolhidas remetem aos estereótipos, positivos e negativos, associados aos brasileiros, de uma forma geral mas, especialmente, à mulher brasileira.



29. Letícia Barreto, desenho da série 13/02/2006, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m cada desenho.



30. Letícia Barreto, desenho da série 13/02/2006, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m cada desenho.



31. Letícia Barreto, desenho da série 13/02/2006, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m cada desenho.



32. Letícia Barreto, desenho da série 13/02/2006, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m cada desenho.



33. Letícia Barreto, desenho da série 13/02/2006, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m cada desenho.



34. Letícia Barreto, desenho da série 13/02/2006, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m cada desenho.



35. Letícia Barreto, desenho da série 13/02/2006, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m cada desenho.



36. Letícia Barreto, desenho da série 13/02/2006, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m cada desenho.



37. Letícia Barreto, desenho da série 13/02/2006, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m cada desenho.



38. Letícia Barreto, desenho da série 13/02/2006, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m cada desenho.

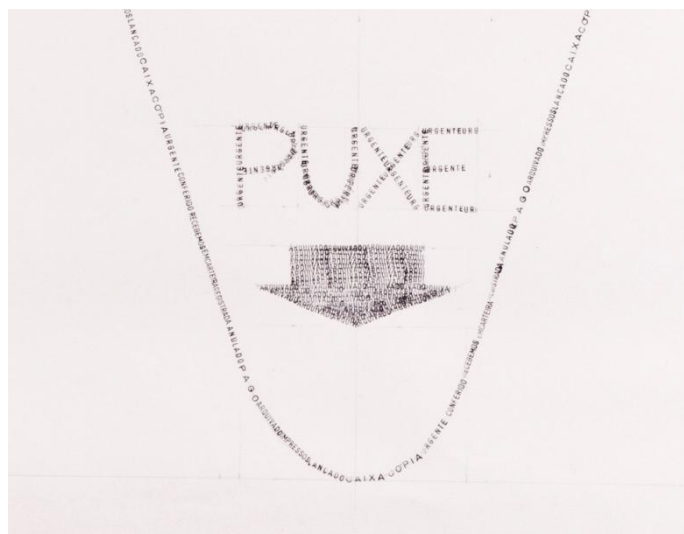
SÉRIE DE TRABALHOS CRIADOS A PARTIR DAS ENTREVISTAS

Katerine, 2010. Carimbo sobre papel; 1,5 x 1 m.

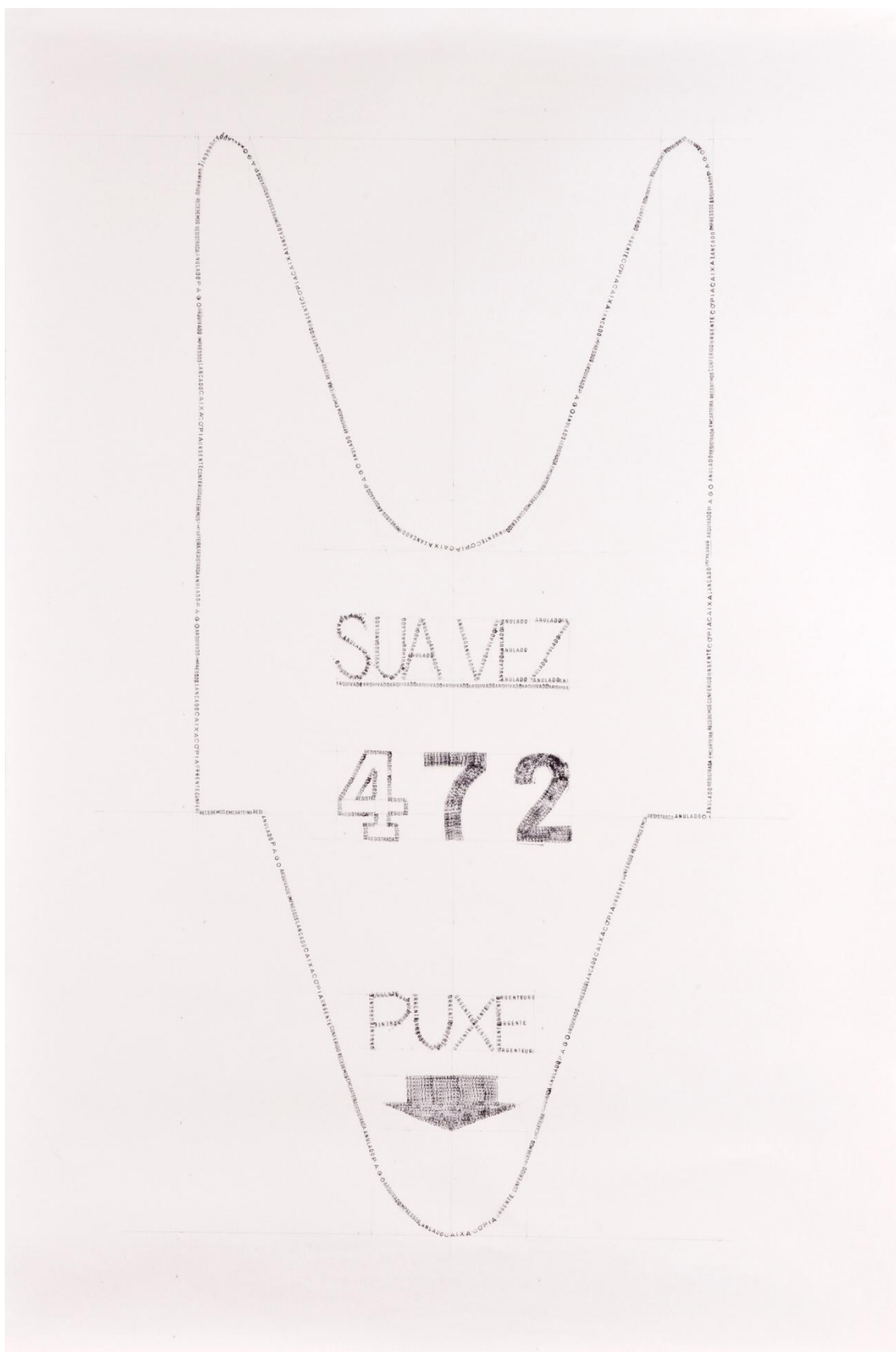
A grande senha, que remete para a dificuldade de Katerine em obter o BI português, revela ao olhar atento que a construção deste trabalho foi feita com palavras pertencentes ao mundo burocrático, tão conhecido dos imigrantes na saga para obter o visto de residência, a autorização de trabalho e o atendimento médico, entre outros aspectos.

“Pra já, eu sou meio suspeita para falar sobre isso, porque tenho a dupla nacionalidade, também sou portuguesa. Mal cheguei cá, fiz o BI. Mas também, como brasileira, já sofri um pouco. Que muitas pessoas, prá já, não acham que eu seja brasileira, por ser loira, branquinha; e tô quieta no meu canto e, às vezes, ouço falarem mal, até mesmo colegas de amigos meus. Falando pra brasileiro ir embora daqui ou outros imigrantes, dizendo que estragaram Portugal e isso, mas acho que não é bem assim. (...) Sofri bastante, principalmente nessa parte (burocrática). Porque comecei a preparar a documentação toda no Brasil, através do consulado português em São Paulo e cada vez que eu conseguia alguma coisa, é... tava tudo errado, tinha que voltar atrás, ou tinha que fazer mais alguma coisa; mais um carimbo, ou mais um documento e tinha que pagar muito, mas muito mais. Cada vez mais, até conseguir todos os documentos pra conseguir a nacionalidade portuguesa. E depois, chegando cá, ainda tive que ir à conservatória e sempre..., pronto, mas no fim, fui recebida com má vontade, assim como todos, eu acho, que são recebidos ali; porque trabalham muito devagar; eles não tem vontade nenhuma de atender as pessoas e trabalham como se estivessem fazendo um favor pra gente, sendo que a gente tem o direito de estar ali, tem o direito de ser português e tem o direito de ser respeitada, também. E depois, pronto. A partir do momento que eu consegui o BI, também já acabei por me sentir portuguesa, porque também tenho os direitos de portuguesa; e qualquer problema, eu sabia que eu posso; eu sou portuguesa, eu posso mandar essa boca também (risos) por qualquer problema, mas sempre também defendendo meu país, as minhas origens”.

(Katerine, 25 anos, nascida em S. Paulo, estudante).



39. Letícia Barreto, *Katerine*. Detalhe do desenho, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m.



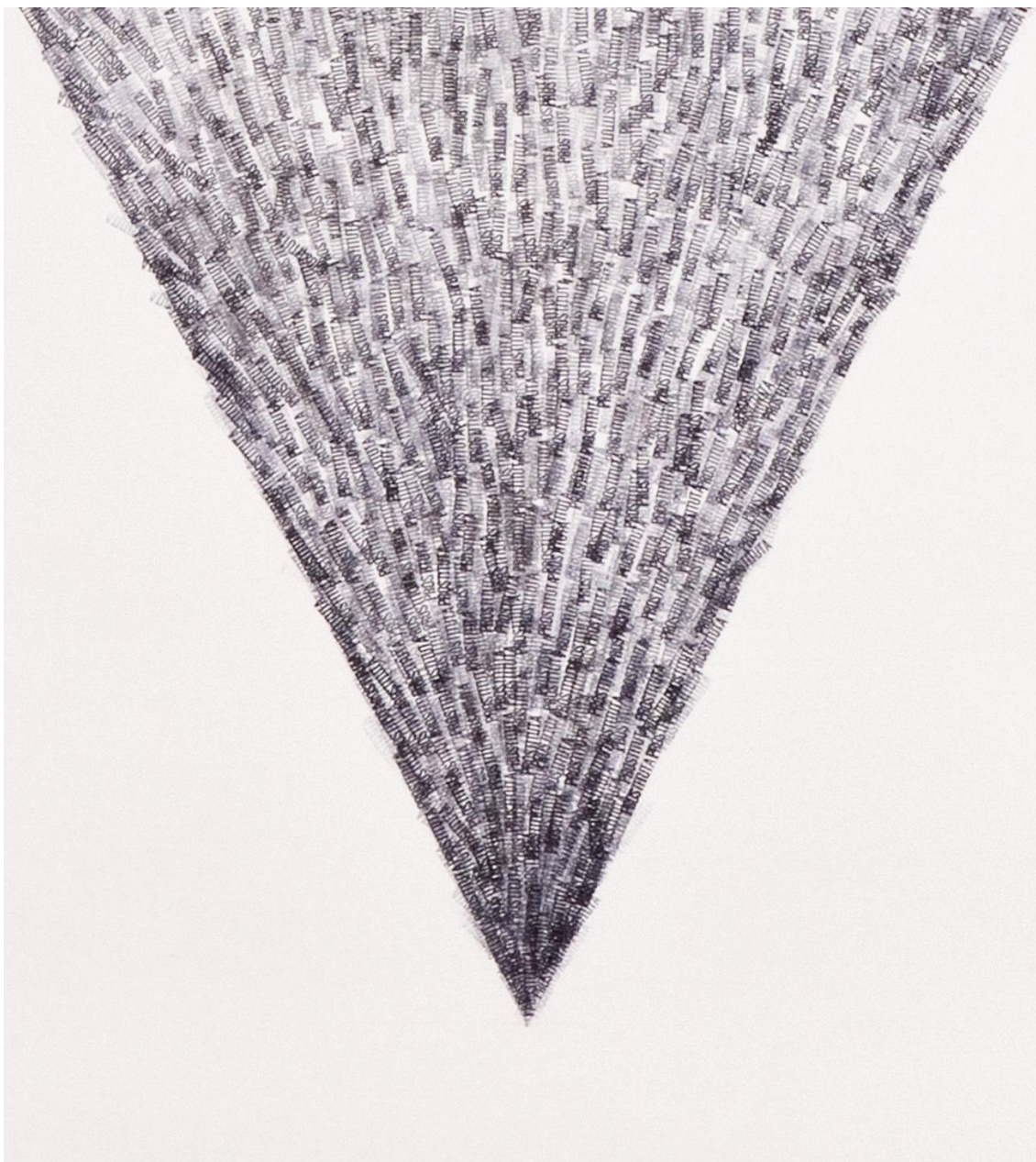
40. Letícia Barreto, *Katerine*, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m.

Ieda, 2010. Carimbo sobre papel; 1,5 x 1 m.

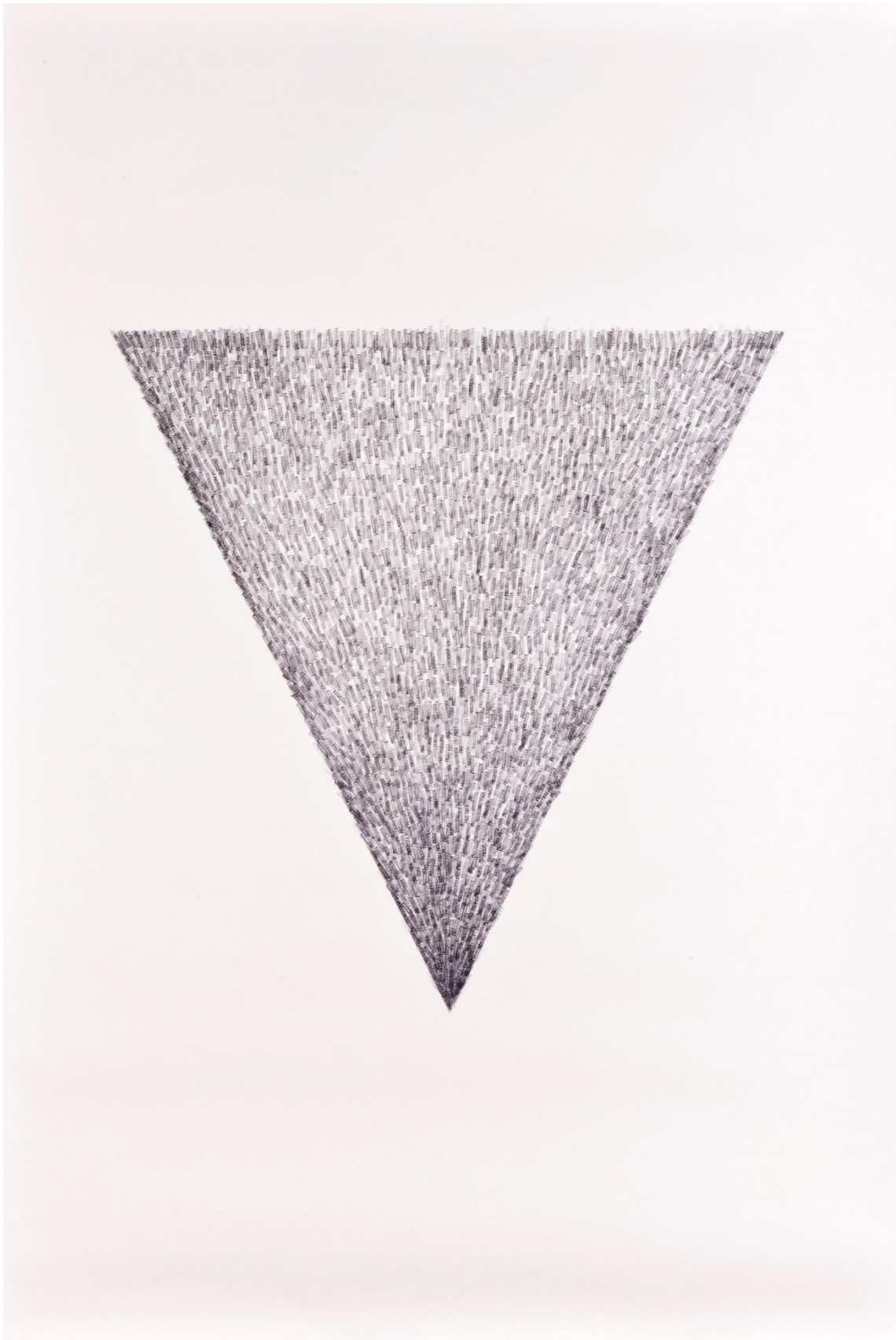
'Ieda' apresenta uma imagem aparentemente minimalista de um triângulo escuro e invertido. O trabalho vem ao encontro do depoimento de Ieda, ao revelar uma situação apavorante e constrangedora pela qual passou, na qual quase foi vítima de abuso sexual por um condutor de táxi, pelo simples facto de ser brasileira. A história de Ieda, infelizmente, é muito comum e muitas imigrantes relatam factos semelhantes.

"Eu sinto diferença, sim. Meu marido diz que não sente muito, não tem tanto problema. Eu já sinto mais como mulher. Sinceramente, eu sinto mais que ele. E teve outro caso, que esse foi o pior de todos, que foi... Eu ando muito de taxi pela empresa e tal, então eu tava, tinha pegado um táxi, simplesmente pra ir a um lugar, ainda bem que era perto, não era muito longe, e um senhor, ainda não tava "gagá", era um senhor que não era tão velho, sabe? E ele começou. Eu entrei no taxi: "Tudo bem, como vai o senhor? Tudo bem? tudo bem, quero ir em tal lugar". E aí, no caminho, passou uma mulher na frente dele. E ele pegou e falou assim: "Ah, eu não gosto muito dessas, eu gosto mais do tipo das brasileiras". Eu sem entender o que ele tava falando. E eu "Ah é, que bom, né? Que interessante, que coisa". E ele: "É, a depilação brasileira é a melhor". E eu falei: "Do que o senhor tá falando?" "A depilação brasileira que vocês fazem é muito melhor". Eu comecei a ficar pálida, eu comecei a passar mal dentro do carro. E ele começava a virar no passageiro, de forma que ficasse perto de mim assim, sabe? De forma que eu fui me encolhendo no carro, e eu tava começando a ficar com medo, só que ele tava andando e eu não tinha como parar o carro. E aí, no final assim, e ele falou muita besteira, ele me falou muita besteira, coisas absurdas, que não vale a pena contar. Mas que eram coisas assim, cabeludas, vamos dizer. E foi falando e eu com medo e o carro não parava. Eu queria descer, eu queria pular. Até que chegou logo o local e eu desci. Eu desci e eu fiquei assim. Eu desci pálida, eu desci passando mal mesmo. E aí, enfim, eu nunca mais encontrei com ele. Eu queria denunciar, mas não conseguia achar nada que eu conseguisse ligar à pessoa. Foi uma sensação horrível, uma sensação horrível. Eu me senti mal, sabe quando você se sente mal, você se sente, você não consegue... impotente? Eu não consegui fazer nada para impedir que aquilo acontecesse comigo e com outras pessoas. E eu, mais tarde, conversei com um brasileiro que dirige um taxi aqui e que, por acaso, eu peguei também esse taxi e contei pra ele o que tinha acontecido. E ele falou: "Você devia ter denunciado, porque ele, do mesmo jeito que fez contigo, ele deve fazer com outras pessoas, né?" Então, naquela hora, eu fiquei meio passada, não vi placa, não vi nada, então. Eu juro pra você, eu fiquei passando mal mesmo, saí do carro passando mal. Eu fiquei com medo, eu fiquei pasma, não sei qual foi... meu susto foi tão grande, que eu nem conseguia falar com ele. Não conseguia nem xingar. Eu não consegui falar nada. Eu desci do carro assim pasma".

(Ieda, 37 anos, jornalista, natural de Mato Grosso. Depois de uma temporada na Irlanda, onde foi aprender inglês, veio para Portugal com o marido, também jornalista, a convite de um empresário irlandês, para trabalhar. Alguns meses depois da entrevista, voltou ao Brasil).



41. Letícia Barreto, *Ieda*. Detalhe do desenho, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m.

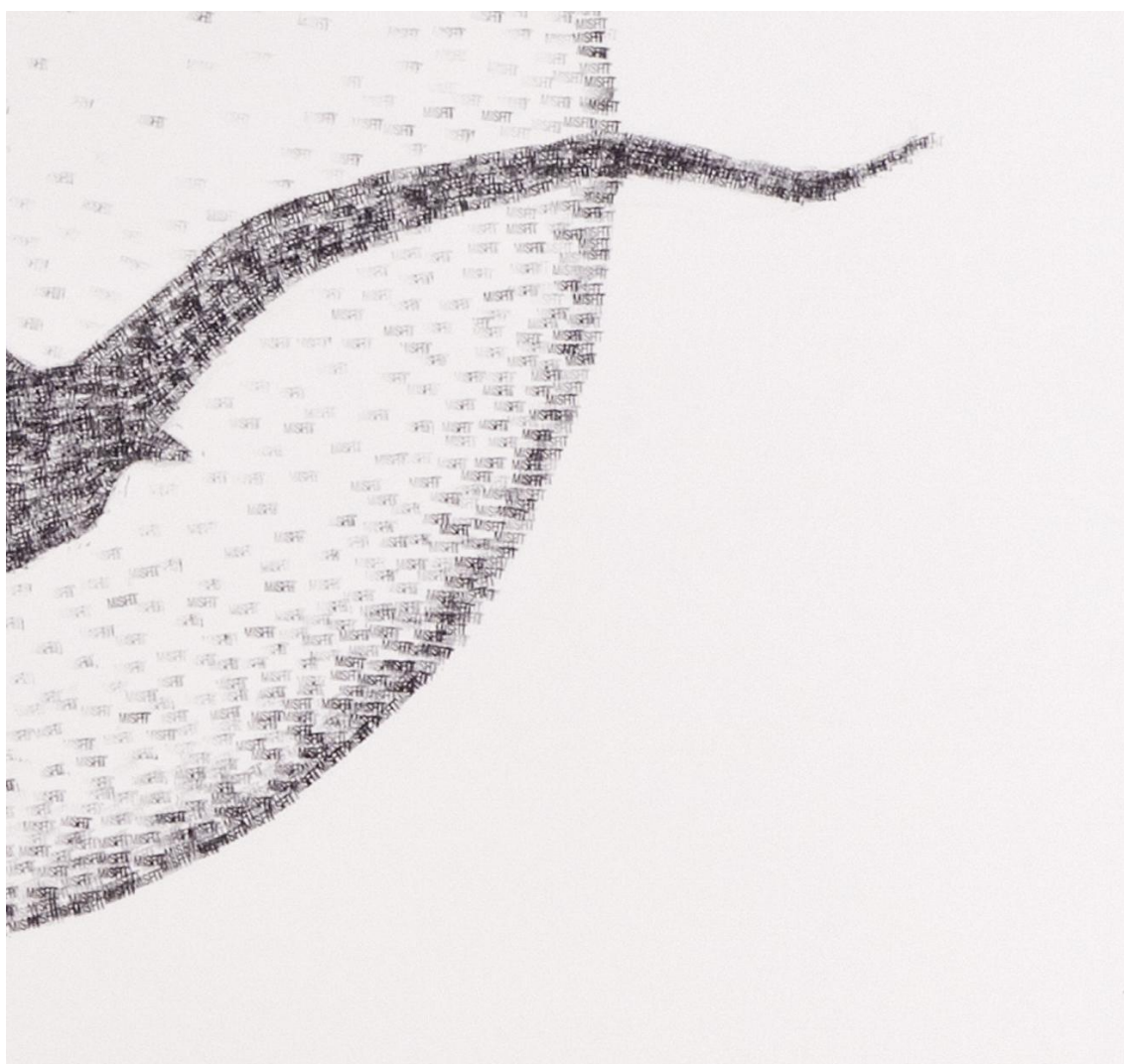


42. Letícia Barreto, *Ieda*, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m.

Puja, 2010. Desenho a carimbo sobre papel; 1,5 x 1 m.

'Puja' interpreta, poeticamente, o sentimento da entrevistada em relação à imigração e à incapacidade em fixar-se num único local. A palavra 'misfit', escolhida para construir a imagem de uma ave em pleno voo, representa a forma como Puja se auto-intitula, em função dessa mesma inadequação a um único local e a uma só nacionalidade. Ela diz sentir-se cidadã do mundo, sempre pronta a levantar vôo para conhecer outros locais e culturas.

(O depoimento da entrevistada não foi gravado.)



43. Letícia Barreto, *Puja*. Detalhe do desenho, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m.



44. Letícia Barreto, *Puja*, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m.

Sílvia S., 2010. Carimbo sobre papel; 1,5 x 1m.

‘Sílvia S.’ protagoniza um dos estereótipos mais comuns da brasileira, em Portugal: o da imigrante que é associada a uma oportunista que vem ao país para encontrar (ou roubar) um marido e, assim, legalizar-se. Mesmo tendo conhecido o marido no Brasil, onde ele residiu e trabalhou, o casal enfrentou este preconceito e resistência, pelo facto da noiva ser brasileira. As duas alianças, uma construída com a palavra ‘oportunista’ e a outra com a palavra ‘estrangeiro’ constituem uma metáfora para este estereótipo.

“Todo mundo acha que eu vim pra cá pra roubar mais um português, coisa que eu já ouvi. Aí, eu solto que não, não, na verdade, foi um português que foi roubar uma brasileira. (...) E dependendo da intimidade, eu falo: “Pois, vocês aqui não dão conta do recado, ele teve que ir pro Brasil pra me buscar e não sei o que...”

(...) E teve uma coisa complicada que era, nesse tempo em que meu marido... que a gente ficou separado, ele se casou, e portanto, eu ainda por cima..., teoricamente, porque ele já tava separado; quando ele foi para o Brasil para a gente se reencontrar eles já estavam separados. Mas eu ainda, para algumas pessoas, fui vista, no começo, como a brasileira que destruiu um casamento.

(...) Ele, até à minha chegada, desde a comunicação que a gente ia ficar juntos, até minha chegada, ele teve milhões de pessoas a falar, que tipo, sai dessa, que isso é roubada, é engraçado... E no momento que ele já tinha vindo de um casamento, então os amigos falaram, olha, pra que você vai sair de um casamento e se meter em outro; tipo, se quer sair com uma brasileirinha sai, e “dá umas”, tipo, mas não vá oficializar nada e não sei o quê;

(**Sílvia S.** - 31 anos, nascida em S. Paulo. Trabalha na área da informática. Veio para Portugal, já casada com um português, em Maio de 2003).



45. Letícia Barreto, *Sílvia S.* Detalhe do desenho, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m.



46. Letícia Barreto, *Silvia S.* Detalhe do desenho, 2010. Carimbo sobre papel; 1 x 1,5 m.

Maria Salete B., 2010. Carimbo sobre papel; 57 x 40 x 15 cm.

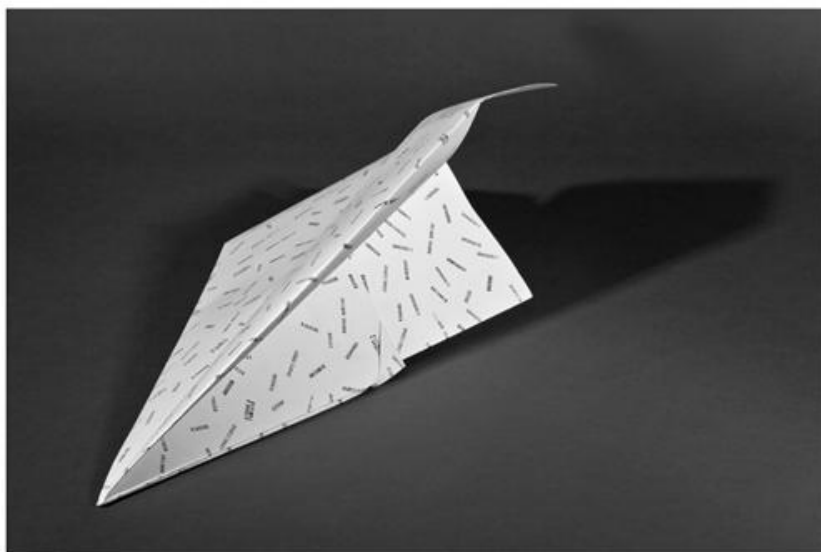
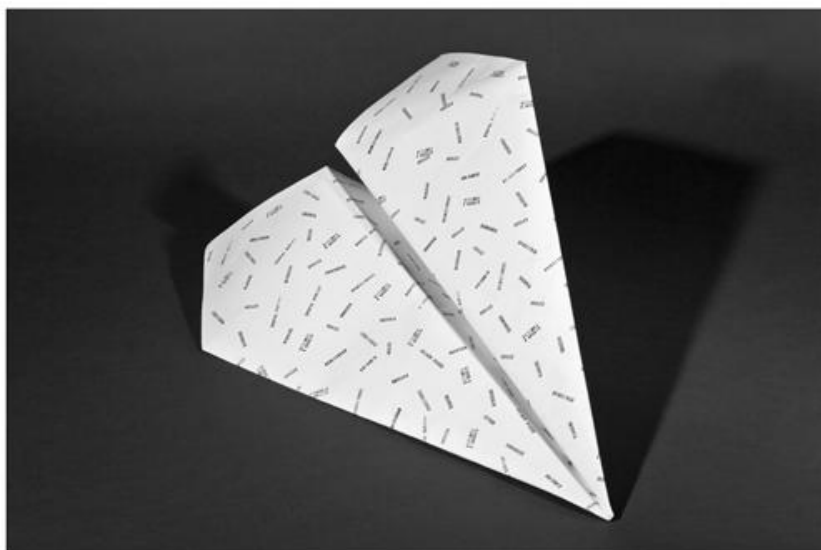
Salete fala, com uma ponta de tristeza, dos sonhos que tinha em relação a Portugal. Conta a decepção que sente, ao ver-se não aceite pela sociedade portuguesa. O aspecto lúdico também está presente neste trabalho, onde um grande avião de papel representa uma metáfora da dicotomia dos sonhos e ilusões que fazem parte do dia-a-dia de tantos imigrantes. No avião, estão impressas (a carimbo) palavras/expressões que remetem a alguns desses sonhos, que nem sempre se tornam realidade (viagens, legalização, diversão, estudo, roupas bonitas, dinheiro, ajudar a família, trabalho, sucesso, segurança, realização, liberdade).

“Pra mim, ser imigrante é uma palavra um pouco pesada, triste ao mesmo tempo, né? Porque imigrante é uma caixinha de surpresa. Não sabemos o que vamos encontrar pela frente. Quando cheguei aqui em Portugal, tive muita dificuldade, até porque, é assim... Eu não vim só com a ênfase de ser imigrante (sic). Como meus avós são 100% portugueses, então eu achei que eu teria um pedacinho de Portugal, também, que eu fazia parte, assim, que era minha origem, que era não, que é minha origem. Mas, infelizmente, não fui bem aceita pelo povo português. Assim, talvez pelo fato de ser brasileira, mulher brasileira. Mulher brasileira não é bem vista. E também tive muita dificuldade em adquirir minha nacionalidade, minha nacionalidade portuguesa. É assim, muito obstáculo, levei quase quatro anos pra poder adquirir meus documentos; e toda vez que eu ia, achavam que eu estava de favor. E assim, me saiu muito caro, pelos erros, as informações não eram corretas, os papéis nunca vinham certo. A minha parte de imigrante, e assim, eu falo pela minha pessoa, há cinco anos que eu tô aqui e hoje ainda tenho o preconceito da sociedade. Nós temos o direito de trabalhar, temos o direito de pagar impostos, devemos pagar os impostos. Só não temos o direito de estar na sociedade... Se a gente vai em algum evento, em alguma coisa: “Ah, como uma brasileira tem dinheiro, como podes estar aqui?”. Então, nós temos o direito de trabalhar, mas o direito da sociedade não. (...) Então, é difícil o convívio. Então, a gente faz por viver melhor, né? Estamos aqui, temos que respeitar as culturas e tudo, mas, infelizmente, não têm o respeito por nós como deveriam ter.”

(**Maria Salete** – 39 anos. Curitiba, PR. Está em Lisboa, há 5 anos. No Brasil, era proprietária de uma pequena empresa textil. Em Lisboa, trabalha como empregada doméstica, em várias casas.).



47. Letícia Barreto, *Salete*. Detalhe da obra, 2010. Carimbo sobre papel; 57 x 40 x 15 cm.



48. Letícia Barreto, *Salete*. Detalhe da obra, 2010. Carimbo sobre papel; 57 x 40 x 15 cm.

Alguns trabalhos associados às entrevistas levam à arte a própria dimensão cotidiana, expressando-se através de elementos documentais ou domésticos, como no caso de 'Yara' e de 'Monique'.

Yara – Eu e o Outro, 2010. Impressão digital sobre papel fotográfico; 50 x 70 cm.

Em 'Yara', a analogia entre as duas imagens de dois documentos é o ponto de partida para a reflexão sobre nacionalidade e identidade. A dupla nacionalidade de Yara remete para a entrevista realizada com a Dr^a. Patrícia Carter, psicóloga de origem chilena e especializada no atendimento de imigrantes. Ela fala do conflito interno vivido pelos filhos e netos de imigrantes, quando lidam com a questão da conveniência da dupla nacionalidade. *“Com qual das nacionalidades eu vou me sair melhor? O que condiciona a identidade dessa criança? O que ela sente, o que ela quer ser, ou o que é mais prático?”* Em situações burocráticas, é sempre melhor apresentar a nacionalidade de um país mais desenvolvido, para garantir ser melhor tratado. Isso é o que enfrentam todos os filhos de imigrantes. É aí que se aprende a diferença fundamental entre ser imigrante ou estrangeiro. No caso de vir de um país rico, é considerado estrangeiro. Se vier de um país pobre, é considerado imigrante, com toda a carga simbólica que esta palavra contém. *“O problema da identidade é terrivelmente grande. Por isso, é importante encontrarmos mediadores culturais, maneiras de fazer essa ponte”*. Segundo aquela psicóloga, esses miúdos acabam por se tornar mediadores culturais e linguísticos entre a família e a sociedade de acolhimento, desde a mais tenra idade, o que é um peso demasiado grande para eles. Até à terceira ou à quarta geração, é possível encontrar problemas psíquicos, por nunca se sentirem enquadrados na sociedade onde vivem.

“(...) Isso é uma coisa muito engraçada, porque quando eu vim do Brasil, eu vim só porque eu tenho a dupla nacionalidade e jamais teria coragem de vir como muitos compatriotas vêm, pra tentar ficar anos e conseguir o visto, e depois ficar legal, eu jamais viria dessa maneira. E eu achei que o meu bilhete espanhol facilitaria muito, mas não facilita muito. Facilita nas questões práticas sim, mas por exemplo, trabalho é muito difícil aqui pra imigrante, do mesmo jeito, mesmo eu tendo a dupla nacionalidade espanhola, então foi muito complicado do mesmo jeito, entendeu? Não foi complicado porque eu não corro o risco de sair, de ser mandada embora, mas é complicado do mesmo jeito. Não me abriu muito as portas, como eu pensei que fosse abrir. Não abriu.

(...) quando as clientes..., eu trabalho num salão de beleza, né? E quando as clientes chegam e vêm o meu sotaque e dizem: “Ah, é brasileira...”. As minhas colegas, então, imediatamente, como se fosse, não sei como eu posso dizer, mas como querendo melhorar a minha situação, dizem: “Não, mas ela é espanhola também...”. Tipo, já não é tão mal. Tem uma colega minha que diz assim: “Ela tem uma costela na Espanha”. E eu digo “Não, eu só tenho a nacionalidade espanhola, mas eu sou

brasileira do pé à cabeça. Então assim, sempre que eu mostro,... isso é muito complicado. E eu me irrito bastante. Me irrito mesmo, porque eu acho que não devia ser assim. Sempre que eu vou num banco, ou vou na Segurança Social e que mostro meu bilhete de identidade espanhol, eles me atendem melhor, geralmente me atendem melhor. Porque o preconceito com a nossa Pátria é muito grande, não é? É muito grande...”

(Yara F. T., 28 Anos. Na altura da entrevista trabalhava como cabeleireira. Formada em Arte-educação. Natural de Salvador, Bahia).



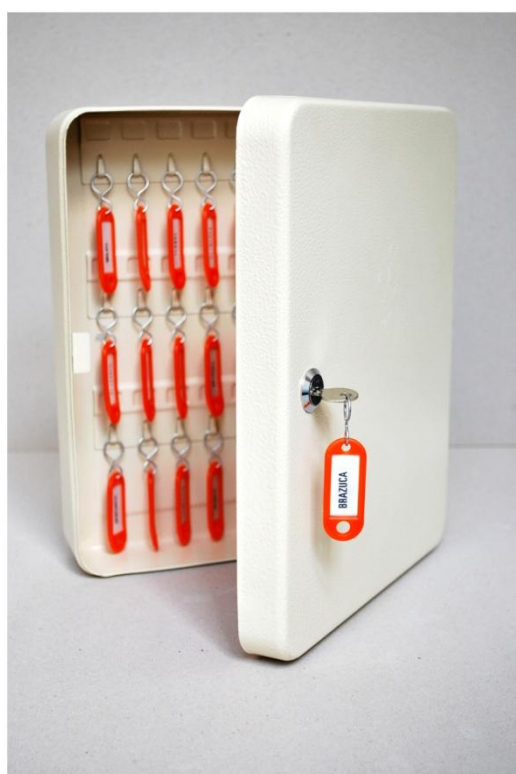
49. Leticia Barreto, *Yara, eu e o outro*, 2010. Impressão digital sobre papel fotográfico; 50 x 70 cm.

Monique, 2009. Intervenção sobre chaveiro. Metal, plástico, e carimbo sobre papel; 30 x 24 x 10 cm.

‘Monique’ utiliza um elemento do cotidiano – um ‘chaveiro’, para abordar a série de estereótipos, ‘positivos’ e negativos, associados aos imigrantes brasileiros, facto que só se revela ao olhar atento do espectador, ao aproximar-se do objecto. Dentro desse chaveiro, encontram-se 48 porta-chaves. Em cada um destes, encontra-se escrito, com carimbo, um estereótipo sobre as imigrantes brasileiras. Este trabalho surgiu como resposta a uma situação que ocorreu com Monique, na tentativa de conseguir duas assinaturas para obter a autorização de residência.

“O pior dia foi o da porta, porque eu precisava de uma assinatura de um português pra Junta da Freguesia pro comprovante de residência. Aí a porteira do prédio falou assim: “Olha, vai em tal apartamento, vai em tal apartamento, porque é... a mulher é a única que vai te assinar. Ela é a filha dela. Porque os outros aqui do prédio não gostam de brasileiros”. Aí eu já falei: “Nossa, como assim?” Bati, aí, na hora que eu bati, falei assim: “Oi eu sou a Monique, do apartamento aqui de cima, eu acho que a porteira falou de mim pra você”. Aí ela já me cortou e falou assim: “Eu não vou assinar nada pra você!” Aí eu olhei assim pra cara dela... Aí ela falou assim: “Eu não te conheço, não sei nada de você. Eu não vou assinar nada. Boa noite”. E fechou a porta. Aí eu fui voltar pra casa e eu não to acostumada com essas portas que, não é igual no Brasil que cê pode encostar a porta e depois você abre... Eu tava aqui um mês no máximo... E na hora que eu saí eu encostei a porta de casa. Na hora que eu voltei, eu fui abrir... E aí? Aí que eu não sabia que aqui você tem que ligar para o bombeiro. Aí eu não ia bater na porta dessa mulher de novo... e não tinha ninguém no prédio. Aí minha sorte é que minha amiga portuguesa tava aqui. Ela tinha ido jantar com uma amiga e ia voltar. Então isso eram oito horas da noite e eu fiquei até meia noite e meia sentada do lado de fora da porta do apartamento, esperando a portuguesa chegar. Aí ela chegou, eu morrendo de frio, com uma blusinha fininha, porque eu fui ali e já volto..., sentada... eu só chorava... que eu queria minha... Que aí foi o dia que eu me senti mais sozinha aqui. Porque eu sentei na porta e falei: “Meu Deus eu sou totalmente sozinha nesse lugar. Porque eu não posso contar nem com vizinho pra... se acontecer alguma coisa aqui, eu moro sozinha... Aquelas, que cê já tá longe e aí tudo você dramatiza, né? Mas naquele dia eu me senti muito sozinha. E aí meu celular... tava tudo dentro de casa. E as pessoas que eu conhecia moravam mais longe, então não tinha como eu sair; eu não tinha dinheiro para pagar o ônibus, não tinha nada. E aí eu falei assim: “Eu vou bater na porta de uma mulher que ela não quis nem me escutar? Pra pedir uma ajuda pra ela...” Talvez se a portuguesa não tivesse aqui, eu teria arranjado uma outra solução, mas eu falei: “Vou esperar...”. Fiquei sentada na porta, aí bateu muito frio, eu já tava... porque eu cochilei encostada na porta. Já tava muito frio, eu morava no quarto andar. Aí falei: “O que é que eu vou fazer?” Comecei a subir e descer a escada! (risos). “Pra esquentar”. Isso era meia noite. Fiquei subindo e descendo escada (...). Tentei abrir a porta. Cheio de ferrinho, não consegui. Aí ela chegou, olhou pra minha cara e falou: “Que é isso?” E eu com o olho inchado de tanto chorar... Cheguei em casa assim e foi a noite toda com frio, claro, eu fiquei com muito frio do lado de fora, tinha começado já o frio. Foi horrível, foi o pior dia aqui de todos. Que foi o que eu mais chorei. (risos) E minha mãe não pode nem sonhar que aconteceu isso, senão ela me manda embora...(risos) “Volta pra cá filha. Que é que você tá fazendo aí com essas pessoas que não gostam de você?...” (risos) Foi horrível esse dia da porta...”

(Monique, 22 anos. São Paulo. Em Lisboa, desde 2009. Estudante, trabalha numa loja de malas).



50 – 52. Leticia Barreto, 2009. *Monique*. Ready made auxiliado.

Intervenção sobre chaveiro; 30 x 24 x 10 cm.

Cintya H. – Brazilian Cube, 2010. Impressão digital sobre 4 ‘cubos mágicos’; 8,5 x 8,5 x 8,5 cm – cada cubo.

A utilização do jogo como elemento estético pode ser encontrado, neste projecto, em obras como ‘*Cintya H. – Brazilian Cube*’, na qual quatro cubos mágicos revelam a grande variedade étnica que é possível encontrar no Brasil, ao mostrar que não existe um(a) brasileiro(a) típico(a) e reflecte, também, o sentimento da entrevistada de que é estrangeira, em qualquer lugar, uma vez que é de origem oriental.

A partir da fotografia de Cintya, foram realizadas pinturas em aguarela que foram, em seguida, digitalizadas e impressas em adesivo. A primeira imagem manteve as características originais da retratada. Os outros retratos sofreram uma ‘adaptação étnica’ e, assim, Cintya pôde tornar-se negra, loira, índia, ruiva ou uma mistura de várias delas. Uma das faces do cubo apresenta um pequeno *pantone* de cores da pele.

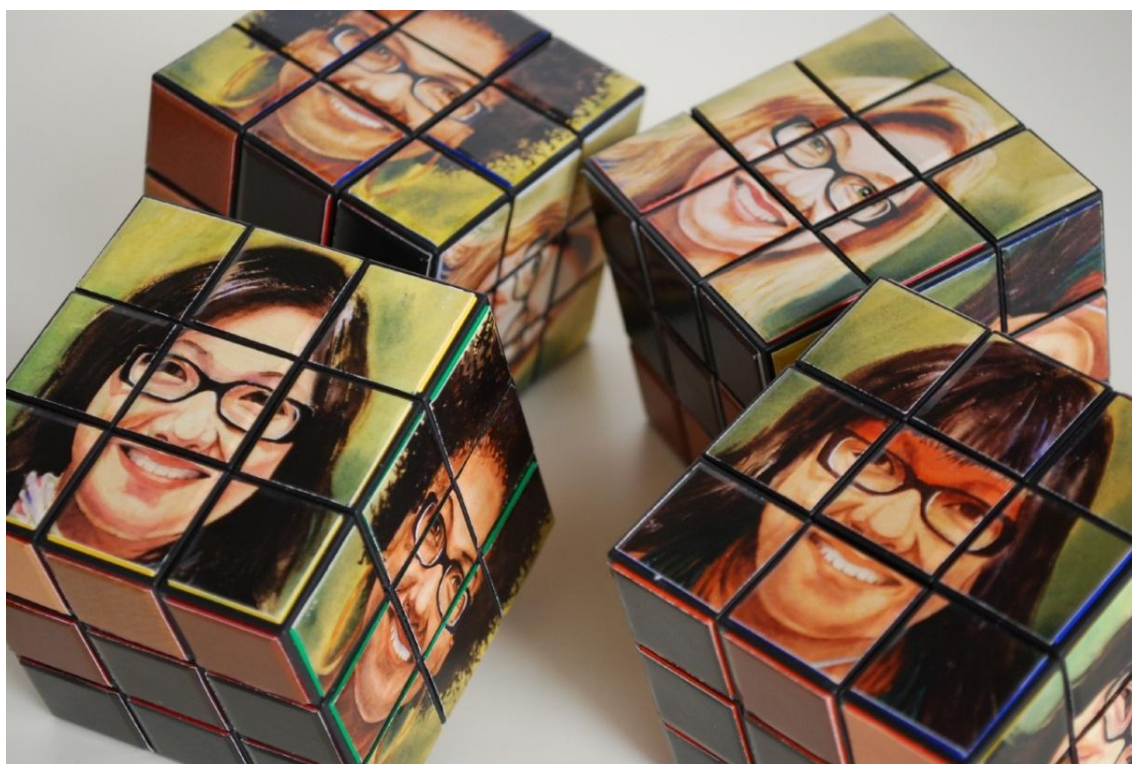
“Eu me sinto estrangeira, em qualquer lugar. Primeiro porque eu sou neta de japoneses. Então a minha história, por si só, é uma imigração constante. Eu carrego no sangue essa questão da imigração. Porque meus avós são, foram, imigrantes. E eu convivi com essa situação. Quando meus avós chegaram no Brasil, eles não sabiam falar português, eles (...) estavam completamente à parte da cultura, ou de qualquer outra coisa. Foram lá pra trabalhar e construir uma vida melhor. E com isso foram ficando. Os meus pais também... são casados, os dois são japoneses e não misturaram as culturas. Só na minha geração, que começou a abrir realmente as porteiras, vamos dizer assim. Que aí eu também tive a oportunidade de pegar o lado mais suave da coisa, também porque já tava integrada, né? Eles já tavam integrados. Tanto é que eu tive possibilidade de estudar, fazer toda a formação, coisa que meus pais não conseguiram, né? E eu casei com um brasileiro, um mineiro. Apaixonado por Japão, mas ele é brasileiro.

Mas essa questão da imigração, por exemplo. Eu sempre convivi com isso por esse fato, né? No Japão, se eu for pro Japão, eu sou considerada estrangeira, porque eu sou brasileira. No Brasil, quando eu era criança e até hoje, quem me vê eu não sou brasileira... Eu sou brasileira, mas eu sou japonesa... E aqui, em Lisboa, eu não sou, nem brasileira... eu sou tudo, menos brasileira. (risos). Eu sou “chinoca”, eu sou americana, eu sou qualquer outra coisa, menos brasileira. Por causa da aparência. Essa questão da aparência também confunde muito. E eles se surpreendem assim. Muitas vezes... eu vou no correio e começo a falar e o cara começa a falar inglês comigo. Eu falo: “Não, pode falar em português, que eu sei falar português...” (risos). Eles não associam. Eles ainda têm essa coisa muito formatada da fisionomia, do estereótipo”.

(Cintya H.– S. Paulo, 30 anos. Veio para Lisboa, em 2008, para frequentar um curso de mestrado em artes, acompanhando o marido que também veio com uma bolsa de mestrado).



53. Leticia Barreto, 2010. Pinturas originais para o projecto *Brazilian Cube*.



54. Leticia Barreto, 2010. *Cintya H. – Brazilian Cube*.

Intervenção sobre cubos mágicos; tamanhos Variáveis.

Priscila C. – Vida ou Game, 2010. Impressão digital sobre papel; 70 x 50 cm.

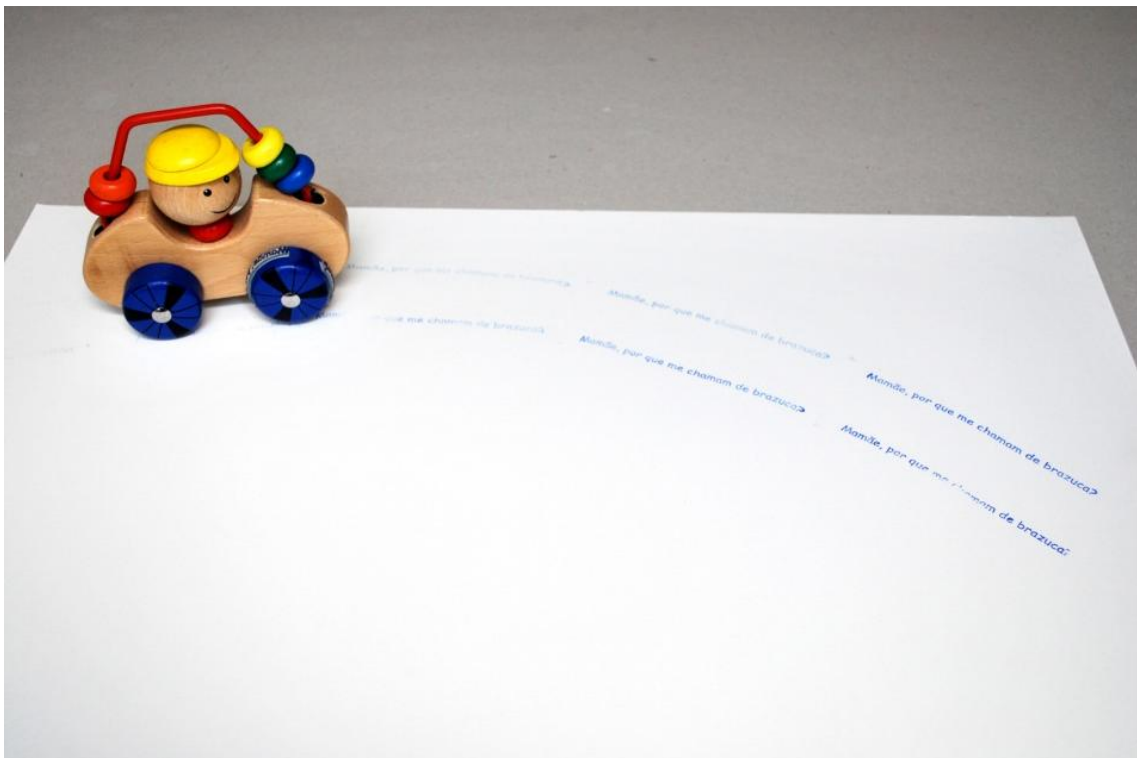
Já em *‘Priscila – Vida ou Game’* a roleta é metáfora do processo burocrático de legalização. A roleta remete, também, ao sistema, nem sempre justo e lógico, a partir do qual os vistos são, ou não são, concedidos. Em 2003, ano da visita do presidente Lula a Portugal, assistiu-se a uma política de legalização massiva de imigrantes, como resultado do *‘Acordo Lula’*. O cenário mudou radicalmente, desde então. Actualmente, as regularizações são estudadas *‘caso a caso’*, o que, muitas vezes, remete para uma verdadeira lotaria, ou um jogo de roleta, sem regras definidas, ou cujas regras se modificam, de acordo com a conveniência ou a boa ou má vontade do funcionário do SEF. O título da obra remete a música de Márcio Faraco, já referida durante a pesquisa.

“Ah, antes da documentação, tem a saga do apartamento, né? Que quando eu cheguei aqui, eu fui procurar casa, né, e daí as primeiras ligações que eu fazia: “Ah, por favor, eu tô procurando... as pessoas desligavam na minha cara, assim, “Não, não temos quarto, não...”. Tipo, eu ia em site Erasmus procurar coisas. Ninguém se dispunha a falar comigo, ninguém, a alugar quarto. Ah, eu falei, ah é? Quer saber? Eu vou dar uma de italiana. Comecei a enrolar o italiano, falar um português italianado. A primeira casa que eu liguei, ah claro, venha aqui ver a casa. Até hoje, o senhorio deve estar pensando assim, que eu sou italiana. Eu não desmenti. Eu saí dessa casa que eu to, que eu tava, e ele deve tá achando até hoje que eu fui pra Itália, que eu voltei, tava em Erasmus, tal... E pra fazer a documentação... Aqui é tão burocrático quanto o resto... Que é assim, eu morei em 3 países muito burocráticos. O Brasil é muito burocrático, a Itália é muito burocrática, Portugal também é muito burocrático. E daí, eu descobri que eu tenho que fazer recibo verde pra poder trabalhar. Mas aí eu cheguei lá pra fazer recibo verde, e daí pra fazer recibo verde tem que abrir uma conta no banco. Mas daí, pra abrir uma conta no banco, eu tenho que ter o tal de atestado de residência. E daí, pra eu ter o atestado de residência, eu preciso ir na Junta de Freguesia e recolher duas assinaturas de duas pessoas que votem e morem no bairro. Só que a maioria das pessoas que eu perguntei se podiam assinar, moravam ali, mas não votavam ali. E as outras pessoas não, simplesmente não queriam assinar. Não queriam, olhavam pra minha cara, não vou assinar, que é isso... Assim, é bem, é meio burro assim esse esquema, né? Pessoas que votem lá, né? É muito burro. Não precisa morar, cê tem que votar. (...) É muito mais lógico, vai alguém, lá da freguesia, olha, beleza, mas não... E daí, foi uma saga assim. Eu demorei umas duas semanas pra fazer esse atestado. Eu consegui uma assinatura de uma irmã de um amigo meu que trabalha num restaurante junto comigo, e por coincidência ela mora no Arroios (sic). Assim que eu consegui, porque, olha... foi um... senão eu não teria conseguido não. Ia desencanar, ia ficar..., gente..., dane-se, não dá, é inviável. E é uma cadeia, né? (...) E não é mais sobre fazer recibo verde. A coisa vira sobre fazer duas assinaturas. Então pra fazer recibo verde, a coisa se estende, né? Cê até esquece... pra que mesmo que eu tinha essas duas assinaturas? Era pra que mesmo? Cê fica duas semanas pra conseguir duas assinaturas, cê até esquece, né, a raiz da questão. É lógico que você sendo brasileira, né, é bem diferente. Se eu tivesse abordado as pessoas na rua, italianando meu português, com certeza eu iria conseguir, com certeza. Mas eu fiquei realmente com preguiça, ah gente, não dá. Mas é complicado”.

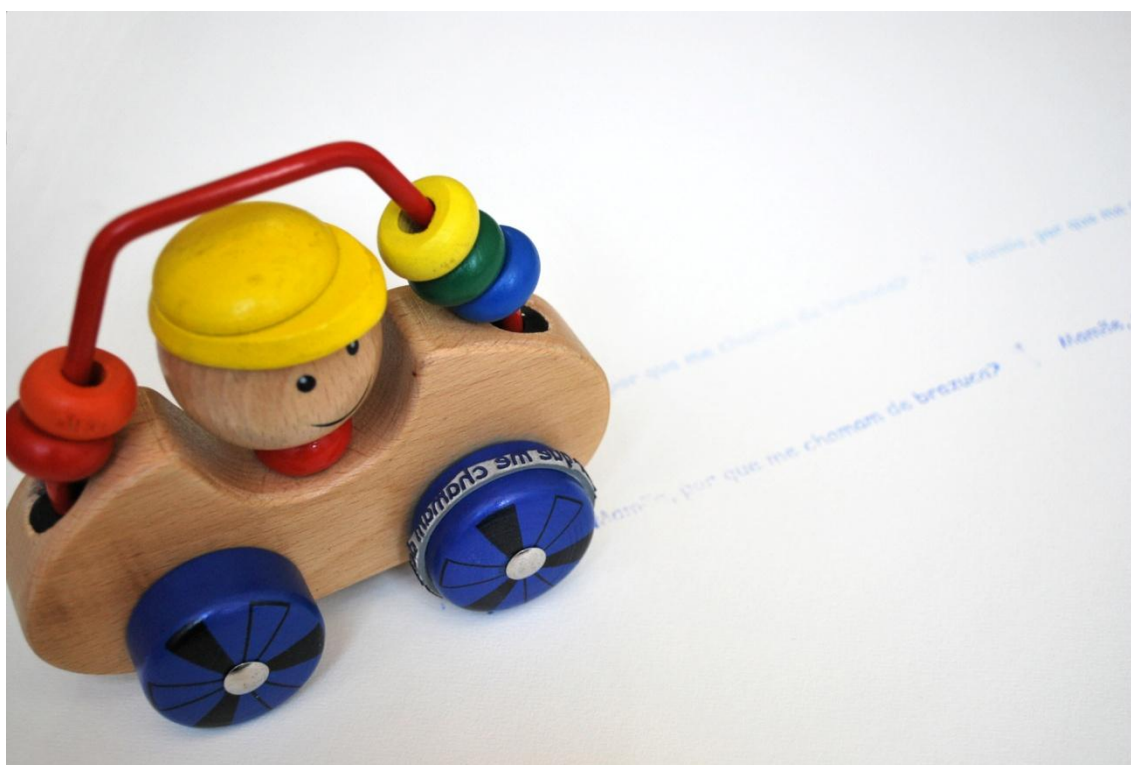
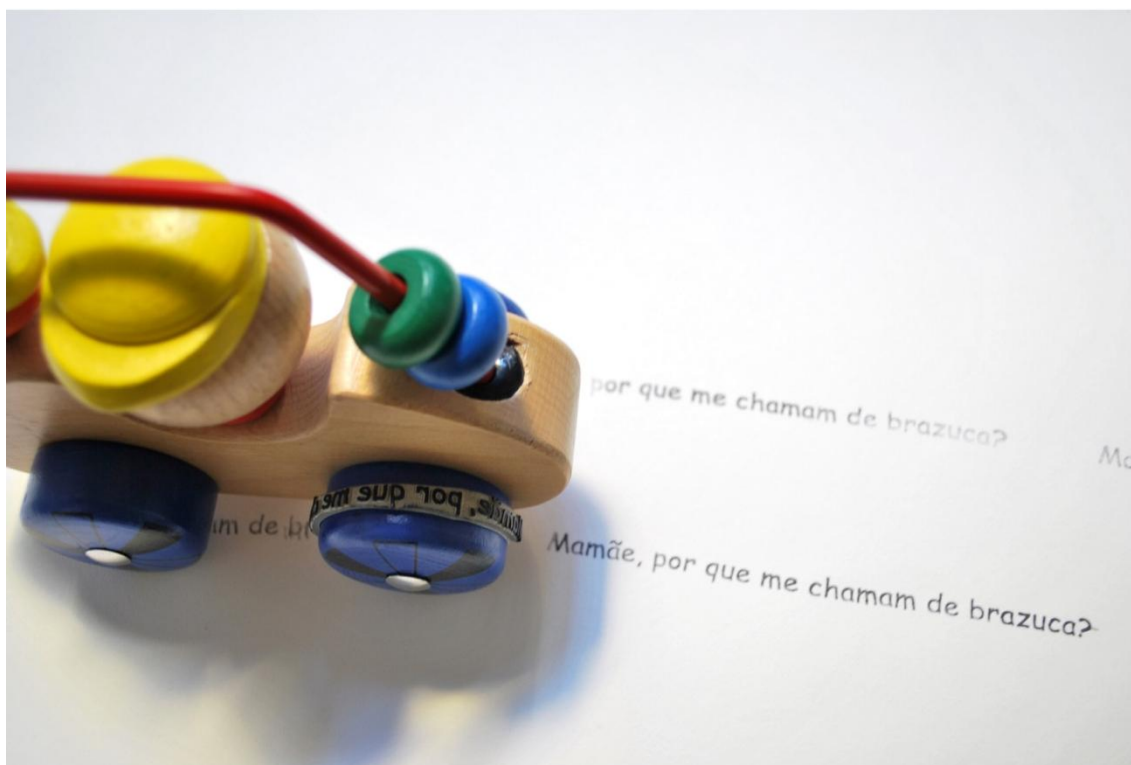
(Priscila C., 25 anos. S. Paulo. Estudante. Em Portugal, trabalhou como empregada de mesa e, esporadicamente, como modelo vivo. Actualmente, vive em Londres.

“E eles são uma escola com esse propósito, uma escola que tenta integrar as diferenças. Tanto é que eles têm alunos brasileiros, tem um aluno que eu vi com síndrome de Down. Então todos os dias eu vou buscar Rafael (...) E, eu acho que ele estava na segunda semana e eu cheguei assim, e fiquei procurando Rafael, olhando né, pra ver se via Rafael, pra chamar e tal. E chegou um menininho que devia ter uns 4 pra 5 anos, não tenho muita noção assim, que me olhou e disse assim (imitando sotaque português): “O seu filho é português?”. Ai eu disse: “Não, ele é brasileiro”. “Então ele não deveria estar aqui”. Daí, eu disse: “Por que?” “Ele deveria estar em outra escola. Ele deveria ir pro país dele...”. Ai eu fiquei assim muito chocada e minha primeira reação foi falar assim pra ele: “Não, isso não é correto. Então quer dizer que se você quiser visitar o Brasil eu vou dizer pra você que você não pode?” E ai ele ficou me olhando, e saiu assim, e foi dito de uma forma muito natural, assim, não me pareceu agressivo, assim, nem nada, mas eu fiquei assim com o meu coração apertado, né? Pequeninho. (...) Acho que foi, de todo tempo que eu to aqui, a vez em que eu senti assim muito forte a vontade de voltar pro Brasil e tipo assim, eu não quero nada com outro país, eu quero viver no meu país, eu não quero ser imigrante. Porque é uma coisa que você nunca vai deixar de ser”.

(Silvana G. – 37 anos. Está em Portugal, desde 2008. O marido veio trabalhar para Portugal. Tem um filho de 3 anos. Jornalista de formação, trabalha na produção de eventos.



56. Letícia Barreto, 2010. *Silvana G.* Intervenção sobre carrinho de madeira; carimbo sobre papel; 50 x 70 cm.



57 – 58. Leticia Barreto, 2010. *Silvana G.* Intervenção sobre carrinho de madeira;
carimbo sobre papel; detalhes da obra; 50 x 70 cm.

Fabiana C. – Brazilian Pantone, 2009. Plástico, maquiagem, couro; 21,5 x 61,5 x 1,5 cm.

A partir de um estojo de maquiagem, foram mantidas as cores que mais se assemelhassem às cores da pele. As outras foram substituídas por pedaços de couro em várias cores, que remetem para a grande variedade étnica que é possível encontrar no Brasil. O trabalho surgiu em resposta ao depoimento de Fabiana que, tal como outras imigrantes, não são consideradas brasileiras à primeira vista, por não se encaixarem num dos estereótipos típicos: *‘toda brasileira é mulata’* (Fabiana é loira, com olhos claros).

“Ser uma imigrante em Portugal é um pouquinho complicado. Eu sinto que há um pouco de preconceito, com os Brasileiros em si. Talvez por ser uma ex colônia... O dia a dia é muito complicado, no relacionamento com as pessoas. (...) A maior dificuldade que eu encontro aqui muitas vezes é... eu nunca tinha lidado com o “fator” de sofrer preconceito. No Brasil eu nunca senti preconceito. É um país onde existe muito preconceito e racismo por causa da cor, mas nunca passei por isso no Brasil. Porque, como sou uma pessoa branca, nunca me senti no lugar do outro. E logo que cheguei aqui em Portugal isso pra mim foi gritante. A forma como as pessoas tratam, acho que os imigrantes em geral. Mas é muito engraçado porque por eu ser muito branca, às vezes quando eu chego num lugar e não falo nada, as pessoas me tratam de uma forma. Mas a partir do momento que eu começo a falar, que eles percebem meu sotaque de brasileira, aí sempre tem aquela: “Ah, você é brasileira...”.

(...) Mas é muito complicado, principalmente por ser mulher. Eu vejo mais... Eu acho que os homens também sofrem preconceito, mas a mulher eu acho que também sofre um pouco o preconceito mesmo sexual. Mesmo nas relações com homens e mulheres... Eu sinto que as mulheres, elas nos tratam meio que com desprezo, com medo: “Ah você veio pra cá pra roubar meu marido. As brasileiras vêm pra cá pra roubar nossos maridos”. E os homens... A forma de abordar uma mulher brasileira é... muitas vezes eles ‘passam por cima’, eles não têm um limite. Você tem que estar sempre colocando limite. Porque, a partir do momento que você já tem o estereótipo de brasileira eles já vêm te abordar de uma forma diferente. Eu acho que se fosse uma outra mulher, de uma outra nacionalidade não teria esse tipo de abordagem. Acho que é um pouco assim”.

(Fabiana C.- natural de Viçosa, Minas Gerais, 33 anos. À data da entrevista, era estudante de mestrado na área da educação e trabalhava numa loja de roupas.)



59. Letícia Barreto, 2009. *Fabiana C. – Brazilian Pantone*. Ready made auxiliado.

Intervenção sobre estojo de maquiagem; 21,5 x 61,5 x 1,5 cm.

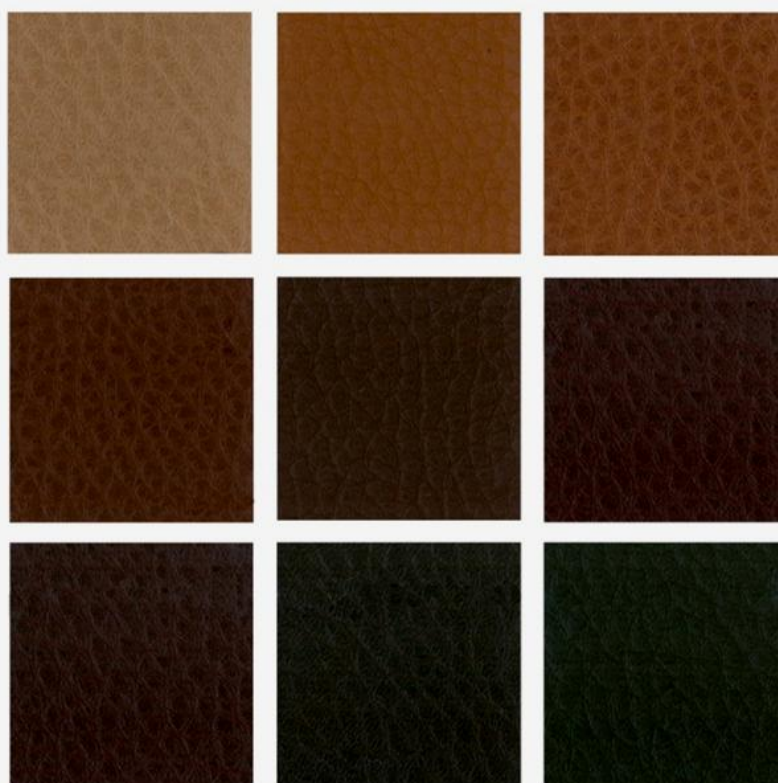
Solange, 2010. Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm.

Solange, assim como muitos brasileiros provenientes das grandes capitais, especialmente do Rio e de São Paulo, aponta a violência e a insegurança como as principais causas da decisão de imigrar. No seu depoimento, Solange conta a insegurança que frequentemente sente, ao deparar-se com pessoas de pele escura, que associa à violência vivida no Rio de Janeiro, denunciando o próprio preconceito racial. A imagem é uma analogia entre um *pantone* de 'cores da pele', feito a partir de pedaços de couro e um pequeno texto: '*No escuro da noite, todos os gatos pardos me metem medo*'. Pardo é um termo um pouco vago, usado no Brasil para descrever pessoas mestiças de pele mais escura.

"Mas o motivo principal que nos fez vir pra cá foi mesmo a violência do Rio. E viemos pra cá, pronto, em busca de uma vida mais tranquila. Uma outra etapa... Profissionalmente, se me perguntasse se foi bom, não foi. No meu caso, não foi bom (também era cabeleireira no Brasil). Não houve grandes mudanças, ao vir pra cá ou estar lá; financeiramente não me trouxe grandes vantagens, aqui. Nem no trabalho do meu marido, também não. Mas em matéria de segurança, isso já foi claro muito diferente. Conseguimos aqui, por exemplo, sair à noite, estarmos (sic) tranquilos, enquanto que lá no Brasil, pelo menos no Rio de Janeiro não é possível. Uma das coisas engraçadas que aconteceu aqui foi assim que eu vim pra cá. Eu trabalhava em Alfragide. E apanhei um autocarro até Benfica – Califa pra atravessar o viaduto. Era

noite, por volta de sete e meia, oito horas e vi dois rapazes pretos vindo em sentido contrário. Eu tava com uma colega que eu só disse assim” Paulinha vamos correr!” (risos). “Olha, vamos correr!” E ela disse assim. Ela como tava habituada porque ela morava na Inglaterra, disse assim: “Solange você não tá no Rio...” (risos) “Isso aqui não é o Brasil...” Passei perto dos rapazes com a perna trêmula, trêmula. E até hoje ainda me assusto francamente à noite, quando eu vejo dois rapazes, que às vezes não é nada, mas tem um aspecto, assim, de pivete, ou mesmo a cor influencia muito, pronto, infelizmente. Mas lembro logo do que aconteceu no Rio de Janeiro”.

(Solange, carioca, cerca de 50 anos, cabeleireira)



**NO ESCURO DA NOITE
TODOS OS GATOS PARDOS
ME METEM MEDO**

60. Letícia Barreto, 2010. *Solange*. Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm.

Maria Lúcia C., 2009. Madeira, Aguarela sobre papel Arches, espelhos, instalação elétrica; 14x19x10,5cm.

É um pequeno objecto em madeira, em cujo interior se vêem, através de uma pequena abertura, espelhos partidos nos quais se reflectem fragmentos do rosto de uma mulher de meia-idade. São fragmentos de uma identidade a lutar para manter a sua unidade, no meio de experiências, nem sempre fáceis, durante o percurso migratório. Uma lâmpada, colocada na parte superior do objecto, permite uma melhor visualização das imagens e acentua o aspecto da fragmentação. A pequena dimensão do objecto remete para um momento íntimo de partilha de uma experiência de vida. Aproximar-se da pequena abertura, para ver as imagens, é quase como querer ouvir um segredo.

‘*Maria Lúcia C.*’ reflecte um aspecto universal da imigração, a luta para manter a própria identidade, no meio de tantas mudanças, espaciais, temporais e sociais. Na sua entrevista, Maria Lúcia C. revela que a parte mais difícil da sua adaptação em Portugal foi precisamente o redefinir a sua identidade. Enquanto no Brasil era uma conceituada tradutora, intérprete, proprietária e professora de uma escola de francês, em Lisboa, só conseguiu arranjar trabalho num *call center*.

“Eu vim porque minha escola não deu certo. Depois de sete anos que eu tive lá, a coisa foi... Deixou de existir francês na usina (na empresa onde trabalhava), né? Então, deu aquele branco na minha vida. Ai, uma amiga minha me chamou pra vir, falou: “Cê vem pra cá, tal, né? Vem pra Europa...” Eu tinha muita vontade de trazer minha filha pra Europa, então tá na hora de ir. Ai cheguei, o princípio foi muito difícil, né? Porque... É até uma coisa muito interessante que eu li no livro Tristes Trópicos do Levis Strauss que ele fala que uma viagem não é uma viagem por si só. Que uma viagem tem várias mudanças. Você tem uma mudança espacial, temporal e social, né? Porque cê tem uma quebra do social também. Cê tem uma mudança muito... Ou você vai pra cima ou você vai pra baixo, não é? Quando você muda, vai para um país estrangeiro, pra novas terras não é? Cê tem uma quebra de tudo. Espaço, tempo e o social também. E foi o que eu senti mais forte, foi isso. Dessa quebra, né? De lá no Brasil, aquela questão do orgulho; que a gente trás, um papel social, né? Ah, a professora, chegou a professora. Chegou a Lúcia que é tradutora, a Lúcia que é intérprete. E chegou aqui eu era simplesmente uma pessoa, uma mulher que trabalhava atrás de um balcão. E isso pra mim, foi assim, nossa, foi muito difícil. Foi muito, muito difícil. Não é que eu queira, quisesse ser vista assim, ai, a Lúcia. Não. É de você quebrar essa..., a imagem que você tem pra você mesma, também né?”

Maria Lúcia reflecte o pensamento de Kapuscinski quando este fala da dificuldade em sair da própria cultura e confrontar-se com a cultura do outro e sobre a importância de manter a própria identidade, una e forte, mesmo perante confrontos e adversidades:

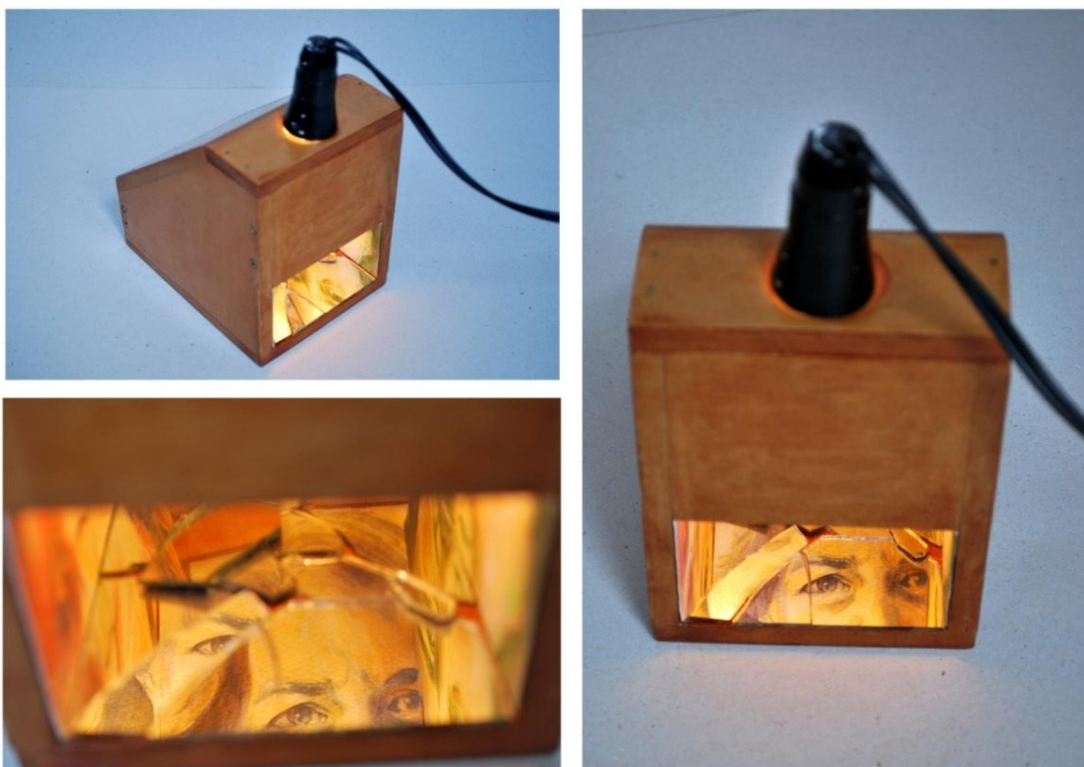
“Arrancar-se à sua cultura tem um preço alto. Por isso, é tão importante ter a sua própria identidade bem vincada, sentir a sua força, o seu valor e a sua maturidade. Só assim o homem pode confrontar-se sem complexos, com uma outra cultura. Caso contrário, vai refugiar-se no seu esconderijo e desprender-se, com medo, dos Outros.

A verdade é que o Outro é o espelho onde me revejo e onde me vêem; é um espelho que me desvenda e que me despe, algo que eu preferia evitar” (Kapusinski, 2009:92)

Embora os primeiros tempos tenham sido difíceis, Maria Lúcia tem consciência do importante trabalho pessoal que é necessário para manter a identidade no meio dos confrontos inevitáveis com outra cultura e de como isso também pode trazer uma nova riqueza interior:

“Então, o princípio foi muito difícil. Muito, muito né? Mas depois quando você começa a... depois quando você começa a perceber que isso pode te trazer uma riqueza interior, não é? Você começa a perceber os outros mundos não é?”

(Maria Lúcia C. – 46 anos, natural de Belo Horizonte, MG. No Brasil era proprietária de uma escola de francês e fazia trabalho de tradutora e intérprete. Em Portugal, trabalhou num *call center*. Voltou para o Brasil, em 2010).



61 a 63. Letícia Barreto, 2009. *Maria Lúcia C.* Madeira, Aquarela sobre papel Arches, espelhos, instalação elétrica; 14x19x10,5 cm.

Sarah C., 2010. Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm.

Estas duas fotografias remetem para o conceito de fronteira simbólica. Fronteiras essas que se encontram em toda a parte, dividindo os nossos corpos e a nossa forma de expressão, marcando territórios. Barreiras físicas e simbólicas que nos separam do 'Outro'. Formas que usamos para criar barreiras entre as pessoas, metáfora da nossa tendência para julgar os outros, como bem reflete Sarah no seu depoimento.

(...) Minhas aulas começaram em Setembro. Então foi um choque, entrar na sala e só tinham portugueses, óbvio. E no momento da apresentação, todos olharem pra mim assim com olhar de surpresa. Não sei se era surpresa, espanto... Era um ar muito estranho mesmo. E foi muito difícil nos primeiros três meses, a adaptação também à amizade. A tentar mostrar para eles que eu sou assim, entendeu. Que eles não devem me caracterizar como aquela brasileira que eles pensam que existe aqui, entendeu? Ah, aquela... puta, né? Mostrar para eles que existe muito mais do que isso, entendeu? E também para eles mudarem um pouco a maneira de ver o outro. E aprender acerca do outro e não julgar antes de conhecer. Quer dizer, porque todo mundo julga, né? Tipo, eu acho que é uma coisa natural do ser humano, né? Olha, e já fala o que é que acha, né? Antes mesmo de conhecer. Mas, pronto. Dá aquela oportunidade de conhecer, não é, e quem sabe ser amiga, amigo. Então depois disso, depois que eu me abri. Porque eu também trazia muito preconceito comigo. E depois que eu me abri, eu vi que as coisas são muito mais fáceis, entendeu? Do que aquilo que eu pensava.

(Sarah C. – 19 anos. Estudante, veio para Lisboa em 2007 com a mãe; trabalhou num call center. Proveniente de Belo Horizonte, Minas Gerais. Já voltou ao Brasil).



64 e 65. Leticia Barreto, 2010. *Sarah C.* Impressão digital sobre papel fotográfico; 50 x 70 cm.

Manoella L. – Migrate Color Protection, 2010. Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm.

A partir da embalagem original de 'Woolite', que consiste em toalhinhas de papel que, colocadas na máquina de lavar roupa, evitam que as roupas de cor manchem as outras, foi feita uma pequena intervenção, mudando-se o nome para 'Migrate' e acrescentando a expressão *Prejudice Protection*. Manoella, proveniente de Salvador, faz uma interessante reflexão sobre a questão do preconceito racial, cujo peso ela só veio a sentir quando ficou na situação de imigrante.

"(...) Sou casada com um brasileiro, o que soa estranho quando eu falo isso. (risos). Eles esperam logo que eu esteja aqui, ou à procura de um marido, ou casada com um português. Então, quando eu falo que sou universitária, e bem, que meu marido foi convidado pra trabalhar aqui...outro status de brasileiro que eles conhecem, enfim. Então eles já me olham estranho... "Ah, então seu marido é brasileiro?" E isso foi muito chato, quando uma professora da faculdade me perguntou. Eu fiquei magoada, porque eu nunca tinha sofrido preconceito. Bem, eu vim de Salvador. Sou uma branca em Salvador, então eu estranhava quando uma amiga minha, negra fazia questão de apanhar o elevador social. E eu: "Mas qual o seu problema? Você não mora aqui?" "Eu não quero ser confundida..." Eu nunca tinha vivenciado o racismo, lógico. Mas quando minha melhor amiga, que é negra, me disse que fazia questão de apanhar o elevador social pra não ser confundida, eu percebi que eu não tinha muita noção das coisas do racismo. E então, vindo pra cá, finalmente eu experimentei, (risos) experimentei o outro lado. Porque eu vejo que quando eu abro a boca, e percebem que essa branquinha não é portuguesa, já muda alguma coisa. (...) Eu sou uma branca, como eu já falei, num estado negro, numa cidade negra. E o movimento negro lá é muito forte. E até sofri preconceito ao contrário, lá (risos). De não poder entrar numa festa do Ilê Ayê, umas coisas assim. E o movimento negro lá é tão forte, que me irrita. Que eu falo: 'Cês estão com muita raiva... eu dizia, né? (risos). Mas vindo prá cá, eu percebo um pouco a dor deles, assim. Que no caso, eles estão no país deles. Eles nasceram ali. Eles não são imigrantes e sofrem preconceito. Já eu, quando eu voltar, minha dor acaba, então me pesou mais foi essa questão da cor. Acho que pelo fato de eu vir da Bahia e meus amigos serem negros e eu nunca ter percebido a dor deles. (...) É como aquela música do Caetano Veloso que ele diz: "É branco, mas preto de tão pobre". O status dele ser pobre vem primeiro, assim como o de ser negro vem primeiro. Então, primeiro, ele é julgado por ser pobre e por ser negro. Depois se descobre quem ele é. É a mesma coisa.

E parafraseando Caetano Veloso, Manuella diz que, em Lisboa, se sente branca, mas preta de tão imigrante.

(Manoella L. – 32 anos, estudante universitária. Veio de Salvador da Bahia. Está em Lisboa, desde 12 de Junho de 2008. É casada com um brasileiro, que veio para Lisboa convidado para trabalhar em publicidade).



66. Letícia Barreto, 2010. *Manuella L. – Migrate Color Protection*.

Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm.

Paula T. – Meio, 2010. Série de 2 fotografias. Impressão digital sobre papel fotográfico; 50 x 70 cm.

Este projeto partiu da apropriação de uma conhecida embalagem (do leite Mimosa), cujo *design* original sofreu algumas intervenções, para discutir o efeito do estereótipo em relação à mulher brasileira. Nessa reescrita da linguagem publicitária, discute-se a dicotomia entre embalagem e produto pois, como já foi referido, basta ser brasileira para ser ‘embalada’ em todos os estereótipos associados à nacionalidade, independentemente do ‘produto’. A utilização da palavra ‘meio’, que pertence à embalagem original (leite meio gordo), vem ao encontro da estranheza que os brasileiros sentem perante essa expressão, uma vez que, no Brasil, o leite com essas características se designa ‘semi-desnatado’. Assim, a partir da ironia do ‘meio’, uma brasileira pode ser ‘meio imigrante’, ‘meio fácil’, ‘meio pobre’. A partir das embalagens já transformadas, foram realizadas fotografias, no contexto de um mercado, para salientar ainda mais a ideia de embalagem/produto.

(O depoimento não foi gravado.)



67. Letícia Barreto, 2010. *Paula T – Meio*. Impressão digital sobre papel fotográfico; 50 x 70 cm.



68. Letícia Barreto, 2010. *Paula T – Meio*. Impressão digital sobre papel fotográfico; 50 x 70 cm.

Garotas Made in Brazil, 2010. Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm.

Trata-se de uma apropriação e de uma intervenção num folheto publicitário de um conhecido ginásio (Holmes Place), em que apenas foi colocada a palavra *'garotas'*, em vez do nome do referido ginásio. Este folheto publicitário divulga uma aula especial, oferecida pelo ginásio, chamada MIB (Made in Brasil) *"O Segredo das brasileiras agora é seu! Aprenda o segredo de uns glúteos perfeitos, nas novas sessões exclusivas de ginástica em grupo"*.



69. Leticia Barreto, 2010. *Garotas Made in Brazil*. Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm.

Prisão Simbólica, 2010. Vídeo, DVPAL, 4:3, cor, som, estéreo 48 khz, 1'19''.

Nesta animação, é utilizada a mesma fotografia de passaporte que integrou a série dos auto-retratos, mas na sua versão original. A imagem da fotografia permanece fixa na tela. À fotografia, são acrescentadas palavras associadas aos estereótipos positivos e negativos das mulheres brasileiras. Até que ponto uma palavra associada a uma imagem é capaz de modificar a nossa percepção dessa mesma imagem? A obra acaba por fazer uma releitura da obra de Willie Doherty, *"Same Difference"*, de 1990, sobre a questão da identidade. *"Who is who, and who determines who will be what?"* (Godfrey, 2006:367). *"One was confused by the contradictions between and within the two sequences: the face became more and more uncharacterizable, more unknowable"*. (idem:371). O título escolhido para esta animação remete para o texto de Machado⁵⁰ sobre a questão dos estereótipos.

Maria Paula, 2010. Áudio. 03'34''. Stereo 44 khz.

Maria Paula tem um tom muito crítico, ao referir-se à sua experiência como imigrante, dentro do território português. Embora com uma bolsa para doutoramento, recorda a dificuldade que teve para alugar um apartamento, por ser mulher e brasileira. Recorda, às vezes, que foi agredida verbalmente na rua, devido à sua nacionalidade. O tom crítico revela-se, neste trabalho, na colecção de estereótipos, positivos e negativos, que são ouvidos alternadamente (em canais diferentes). Assim, num ouvido, ouvem-se, apenas, os estereótipos positivos, enquanto no outro, só se ouvem os negativos.

(...) Então, começamos a procurar apartamento, obviamente pra ficar. E ninguém queria alugar apartamento pra gente, porque eramos duas brasileiras. Por suposto, em Lisboa, duas brasileiras só podem se dedicar a uma profissão, que é a prostituição. Pode ser também stripper, dançarina... variações do mesmo tema. Bom, acontece que eu vinha toda documentada, porque eu vim com bolsa do governo brasileiro. Então eu tinha toda a papelada. E isso não me adiantava de nada. Não conseguia arrumar, ninguém queria alugar um apartamento pra duas brasileiras. É claro que isso pra mim, e acho que pra muita gente, é um choque. É sempre um choque. Por que? Porque é uma quebra no seu padrão de vida. No que cê tá habituado a consumir, a morar, na forma como as pessoas te tratam... De fato, várias vezes nós brigamos na rua, tanto eu quanto a Paulinha, com outros portugueses. Por que? Além de ser prostituta, eles tem um outro pressuposto, toda brasileira é ilegal. Bom, vejam bem, eu não era nem prostituta, mesmo porque eu não dou pra coisa... Não tô com essa bola... E além do mais, eu nunca estive ilegal. Então quando um português me desafiava: "Volta pra tua terra!", eu falava: "Mas eu não, por que vocês foram lá descobrir, eu não mandei... E é o seguinte, nós somos 200 milhões, e nem começamos a chegar. Então, portanto, agora é a hora da recolonização. Nós vamos recolonizar Portugal. A idéia é essa.

⁵⁰ Malheiros, J. M. (2007). *Imigração Brasileira em Portugal*.

É claro que ninguém gosta de ser confundida... bom, eu não gosto de ser confundida com prostituta, só pelo pressuposto de ser brasileira, né? Eu acho complicado... Eu acho que cada um pode ser feliz e fazer o que quiser da vida, mas eu não to a fim".

(Maria Paula - Em Portugal, desde Outubro de 2004 – veio para fazer o doutoramento em História da Cultura – Brasil Colônia e Portugal na Universidade Nova de Lisboa. No Brasil, era professora da Universidade Católica da PUC Minas. Veio para Lisboa com uma aluna, Paula T.)

Ser Imigrante em Lisboa, 2010. Colagem de excertos das entrevistas com as imigrantes brasileiras, efectuadas durante este projecto e cujos depoimentos foram seleccionados para a realização dos trabalhos práticos. A gravação foi dividida em 3 partes, cada uma com fragmentos de 5 entrevistas, que foram reunidas, de forma temática:

Ser Imigrante em Lisboa - Preconceito e Burocracia, 2010. Audio estéreo 44 khz. 13'53".

Ser Imigrante em Lisboa - Mulher e Preconceito, 2010. Audio estéreo 44 khz. 12'10".

Ser Imigrante em Lisboa - Ser estrangeira, 2010. Audio estéreo 44 khz. 9'50"

TERCEIRA PARTE

MEMÓRIA TÉCNICA

Para uma exposição, o presente projecto deveria, idealmente, ser apresentado em duas salas. A primeira apenas incluiria as duas séries de auto-retratos e a outra teria os trabalhos relacionados com os depoimentos, além dos trabalhos em áudio e vídeo. Todas as instruções abaixo podem sofrer ligeiras adaptações caso seja necessário adaptar à condições específicas de acordo com as salas disponíveis.

SÉRIE DOS AUTO-RETRATOS

Estrangeiro em Mim, 2008-09. 20 desenhos em carimbo sobre papel, 4 espelhos, vinil autocolante. Dimensões variáveis

Esta série de desenhos deve, preferencialmente, ser montada numa parede, apenas, permitindo, assim, que os desenhos e os espelhos sejam vistos ao mesmo tempo. Os desenhos devem ser colocados a cerca de 1,40 m do chão, ficando, deste modo, a uma altura média, para os olhos do espectador. Os espelhos são alinhados por cima com os desenhos e são colocados entre cada uma das séries de desenhos (uma série de 10 retratos, cuja foto de passaporte é reproduzida por na totalidade e outras 3 séries de 3 ou 4 desenhos, que reproduzem pormenores desta mesma foto de passaporte). A distância entre os desenhos é de 10 a 15 cm. A distância entre o espelho e os desenhos é de 15 a 20 cm. Os desenhos, assim como os espelhos, são emoldurados, devendo ser fixados na parede com pequenos pregos de aço.

13/02/2006, 2010. 10 desenhos em carimbo sobre papel. Dimensões variáveis.

Os desenhos podem ser colocados em apenas uma parede, se o tamanho da sala assim o permitir, ou então em duas paredes, formando um 'L', permitindo que todos os desenhos sejam vistos ao mesmo tempo. O tamanho da sala deveria permitir um grande distanciamento do observador para que o jogo inicial da ilusão aconteça. Cada desenho deve ser colocado a cerca de 50 cm do chão. A distância entre dois desenhos é de cerca de 20 cm. Os desenhos não possuem moldura, devendo ser fixados na parede com fita dupla face colocadas apenas nos reforços na parte de trás

do desenho de forma a evitar que os mesmos estraguem-se. Na impossibilidade do uso da fita dupla face, pode-se usar pequenos pregos de aço ou pioneses.

SÉRIE DOS DEPOIMENTOS

Desenhos a carimbo sobre papel: **Katerine, Ieda, Puja e Sílvia S.** (1,5 x 1 m cada desenho). Idealmente, deveriam ser colocados lado a lado, apenas numa parede, à distância de 50 cm do chão e com 30 a 40 cm entre eles.

Maria Salete B., 2010. Carimbo sobre papel; 57 x 40 x 15 cm.

O avião de papel deverá ser colocado no chão, perto dos desenhos descritos acima, a uma distância de cerca de 20 cm da parede.

Monique, 2009. Intervenção sobre chaveiro. Metal, plástico, e carimbo sobre papel; 30 x 24 x 10 cm.

O chaveiro será instalado numa parede, fixado com dois pregos, devendo ficar entreaberto.

Maria Lúcia C., 2009. Madeira, aguarela sobre papel Arches, espelhos, instalação elétrica; 14x19x10,5cm.

Este objecto deverá ser colocado sobre um plinto de madeira, perto de uma ficha elétrica.

Fabiana C. – Brazilian Pantone, 2009. Plástico, maquilhagem, couro; 21,5 x 61,5 x 1,5 cm.

Este objecto deverá ser colocado sobre um plinto de madeira

Cintya H. – Brazilian Cube, 2010. Impressão digital sobre 4 'cubos mágicos'; 8,5 x 8,5 x 8,5 cm – cada cubo .

Estes objectos devem ser colocados sobre um plinto de madeira. Dois dos cubos ficarão fixos no suporte, dentro de uma pequena caixa de acrílico, enquanto que os outros cubos podem ser manipulados pelo espectador.

Solange, 2010. Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm.

Por remeter também à questão dos pantones de cor da pele, deverá ser fixada numa parede, perto dos seguintes trabalhos: *Fabiana C.* e *Cintya H.*

Silvana G., 2010. Carrinho de madeira, borracha de carimbo, carimbo sobre papel; 50 x 70 cm.

Será colocado sobre uma pequena mesa de madeira branca ou um plinto com cerca de 100 x 75 x 60 cm.

Priscila C.; Yara – eu e o outro. Estas duas impressões digitais sobre papel fotográfico serão colocadas lado a lado, por remeterem igualmente à questões burocráticas, devendo ser colocadas a cerca de 1m do chão com distância de cerca de 30 cm entre si.

Manoella L. – Migrate Color Protection, 2010. Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm.

Garotas Made in Brazil, 2010. Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm.

Paula T. – Meio, 2010. Série de 2 fotografias. Impressão digital sobre papel fotográfico; 50 x 70 cm

Por remeterem à idéia de embalagem/produto e da imagem vendida da mulher brasileira na publicidade, estes três trabalhos (**Manoella-Migrate, Garotas Made in Brazil e Paula T.**) devem, preferencialmente, ser fixados numa mesma parede. No caso da série de fotografias do projecto **Paula T. – Meio**, as fotos devem estar

distanciadas de 20 cm. Entre essa série de fotos e os outros dois trabalhos, a distância deve ser de cerca de 30 cm.

Sarah C., 2010. Impressão digital sobre papel fotográfico; 70 x 50 cm

As duas fotografias devem ser fixadas numa mesma parede, tendo 20cm de distância entre si.

Maria Paula, 2010. Áudio. 03'34''. Stereo 44 khz.

Será gravado em formato MP3 e ouvido através de auscultadores.

Ser Imigrante em Lisboa - Preconceito e Burocracia. Audio estéreo 44 khz. 13'53"

Ser Imigrante em Lisboa - Mulher e Preconceito. Audio estéreo 44 khz. 12'10"

Ser Imigrante em Lisboa - Ser estrangeira. Audio estéreo 44 khz. 9'50"

Os projectos em áudio serão gravados em formato MP3 e ouvidos através de auscultadores.

Prisão Simbólica, 2010. Vídeo, DVPAL, 4:3, cor, som, estéreo 48 khz, 1'19''

Será exibido num monitor em *looping*.

CONCLUSÃO

No início, este projecto pretendia, através da linguagem visual, a 'desconstrução' dos estereótipos associados à imagem da mulher brasileira, pelas questões que se esperava que fossem geradas a partir desse mesmo conjunto de trabalhos. O tema revelou-se muito mais complexo do que se imaginava, a princípio, e exigiu a adopção de procedimentos multidisciplinares. Para compreender o fenómeno da imigração no feminino, foi necessário ir para outras áreas, além da das Artes Visuais. Mas esta pesquisa trouxe, durante o seu percurso, mais perguntas do que respostas. Embora a bibliografia pesquisada tenha sido extensa, a maior aprendizagem deu-se com a convivência com as próprias imigrantes e com as pessoas envolvidas, no dia-a-dia, com a causa da imigração. A maior lição que se retirou foi compreender que existem aspectos da imigração que são universais e ultrapassam todas as fronteiras e barreiras de género, língua, nacionalidade, classe social ou nível de escolaridade. E estes aspectos foram-se mostrando muito mais pertinentes ao longo do processo.

Ao longo do projecto, verificou-se que a construção da mitificação ao em torno da imagem da mulher brasileira teve início já no tempo da colonização do Brasil, no século XVI. Esse imaginário estereotipado começou a ser divulgado por alguns poucos viajantes que aportaram em praias brasileiras nesse período e que, embora tivessem pouco contacto com a população local, devido à legislação da altura não permitir a presença de navios estrangeiros nas costas brasileiras, quando voltavam à Europa, divulgavam o que tinham ouvido falar da mulher do Novo Mundo, sem se darem ao trabalho de verificar a veracidade dos factos.

O conceito da brasilidade e da construção da identidade brasileira sempre esteve ligado à exaltação dos valores nacionais, ao exotismo e à sensualidade. Tal imagem foi reforçada, ao longo da história brasileira, pela própria cultura brasileira que foi exportada na forma de livros, música, pintura e, principalmente, pelas telenovelas e que, no confronto com uma forma de estar mais tradicionalista da sociedade portuguesa, provocou um impacto muito grande no imaginário colectivo português, contribuindo para a construção de uma imagem generalista e caricata da mulher brasileira muito distante da realidade.

Os brasileiros também têm grande parcela de culpa na perpetuação desses estereótipos, ao divulgarem como cartão postal do país as imagens do carnaval e das belas praias, onde mulheres com roupas reduzidas criam a fantasia de que a liberdade permitida no sambódromo (local onde ocorrem os desfiles das escolas de samba no

Rio de Janeiro e em São Paulo), se estende à vida cotidiana. Essa divulgação de uma imagem deturpada deu-se, sobretudo, devido ao papel exercido pela Embratur, Empresa Brasileira de Turismo que, durante o período militarista, veiculava os valores do nacionalismo em 'verde e amarelo', contrapondo-se ao 'perigo vermelho' do comunismo. Assim, ao transmitir belas imagens de futebol, praia, carnaval, sol e, sobretudo, belas mulheres, encobriam-se, na verdade, as atrocidades que eram cometidas nos bastidores de uma ditadura assassina.

A comunicação social brasileira e internacional também contribui para essa imagem deturpada, reforçando o exotismo da mestiçagem, da sensualidade e da hipersexualidade. No contexto migratório, a comunicação social portuguesa associa, com frequência, a comunidade brasileira, à prostituição e ao crime. Todos esses factores afectam, de forma decisiva, a vida das imigrantes brasileiras na sociedade de acolhimento pois que, ao serem associadas a esse imaginário deturpado, são frequentemente vítimas de preconceito, nomeadamente dentro do contexto laboral e nos relacionamentos interpessoais.

Imigrar implica lidar com conflitos inevitáveis entre culturas diferentes, o que inclui, também, enfrentar os estereótipos e os preconceitos nas percepções mútuas. No confronto entre culturas diversas, é frequente encontrar manifestações de hipercriticismo e hostilidade e, também, uma atitude justificativa de afirmação da própria nacionalidade, muitas vezes, com perda de capacidade autocrítica (Sorín, 2004:261). Ao usar os nossos 'óculos culturais', analisamos a realidade do outro, através de nossas lentes que filtram essa mesma realidade, a partir de nossos próprios esquemas culturais, não levando em consideração a realidade cultural onde o outro está inserido, o que, obviamente, torna o diálogo muito difícil. Entre brasileiros e portugueses, os estereótipos mais comuns estão ligados à dicotomia da alegria brasileira, em oposição à tristeza portuguesa, o que mostra que os estereótipos também podem ter uma conotação positiva (no caso da alegria brasileira).

Mas imigrar representa uma excelente oportunidade para uma viagem de auto-conhecimento. Permite repensar os nossos valores, a nossa vida, ver o próprio país e a própria cultura, por outra perspectiva. Uma predisposição à abertura, às diferenças culturais, é requisito fundamental nesse processo. Mais do que vontade e esforço, muitas vezes, é o medo o que impede que entremos verdadeiramente em contacto com outra pessoa. Muito já foi discutido sobre a questão da dissolução de fronteiras físicas na comunicação actual, graças às novas tecnologias. Aproxima-nos ou, na

verdade, afasta-nos, tornando-nos mais individualistas? O importante é procurar desmontar os esquemas que bloqueiam a verdadeira comunicação.

Assim, através de um projecto prático de artes visuais, escolheu-se a ilusão como ferramenta para desmontar os esquemas que bloqueiam a nossa percepção e para desconstruir os estereótipos relacionados com as mulheres brasileiras. Ao apresentar ao espectador imagens que não são o que parecem à primeira vista, procura-se questionar a nossa capacidade de interpretar as imagens e a realidade à nossa volta, e a nossa tendência habitual de julgarmos tudo o que vemos segundo nossos pré-conceitos. Na relação imagem e texto, utilizada nos desenhos, o projecto lida, também, com a questão da identidade e de como a linguagem pode determinar uma identidade (ainda que não corresponda à realidade).

A imigração brasileira e o imaginário sobre a mulher brasileira tem sido alvo de diversos estudos académicos nestes últimos anos devido, sobretudo, à recente imigração, em massa, da comunidade brasileira para terras lusitanas. A contribuição deste projecto de artes visuais vem de encontro à vontade de levar esse importante debate para além da academia. O impacto que este projecto começa a ter na comunicação social portuguesa e brasileira e a consequente discussão em torno do tema em questão, prova uma abertura por parte dos agentes da comunicação social e da sociedade para repensar conceitos que eram considerados como certos.

É preciso, sim, mostrar a realidade das mulheres imigrantes brasileiras, para além dos estereótipos, mas não podemos esquecer que outras tantas mulheres imigrantes passam por situações discriminatórias semelhantes e que o preconceito em relação ao 'Outro' atinge, igualmente, homens e mulheres imigrantes, pois o ser humano ainda não aprendeu a aceitar a diferença com respeito, nem percebeu que somos espelhos uns dos outros.

BIBLIOGRAFIA

- Alencar, V. (2003). *Castro Maya. Colecionador de Debret*. Rio de Janeiro: Capivara.
- Antonio, R. (2009). *Filhos da Mãe*. Lisboa Editora Pé de Serra.
- Appadurai, A. (2009). *Podemos viver sem o outro? As possibilidades e os limites da interculturalidade*. Lisboa: Edições Tinta da China.
- Aumont, J. (2002). *A imagem*. Campinas, SP: Papirus Editora.
- Baudrillard, J. (1990). *As Estratégias Fatais*. Lisboa: Editora Estampa.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Editora Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (1994). *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Berger, J. (1999). *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Editora Rocco.
- Bourdieu, P. (1999). *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrandt Brasil.
- Cabanne, P. (2001). *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.
- Comissão de Artes Plásticas da Secretaria da Cultura, Ciência e tecnologia do Estado de São Paulo. (1979). *Arte no Brasil: cinco séculos de pintura, escultura arquitetura e artes plásticas*. São Paulo: Editora Abril Cultural.
- Cunha, I. F. (2004). *Media, Imigração e Minorias Étnicas*. Lisboa: Editora Observatório da Imigração.
- De Cecco, E. R., Gianni. (2002). *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni ottanta a oggi*. Milano: Portmedia Books.
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Versão on-line disponível em <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=3916>. Acesso em 11 de Novembro de 2010.

Deleuze, G. e Guattari, F. (1999). *Ano Zero – Rostidade in Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol.3.* São Paulo:Editora 34.

Deleuze, G. e Guattari, F. (1992). *O que é a filosofia?* Lisboa:Editorial Presença.

Derrida, J. (1995). *A escritura e a diferença.* São Paulo: Editora Perspectiva.

Derrida, J. (1973). São Paulo: Editora Perspectiva.

Drathen, D. von. (2004). *Vortex of silence. Proposition for na art criticism beyond aesthetic categories.* Milão: Edizioni Charta.

Duchamp, M. (1997). *O Acto Criativo.* Lisboa: Editora Água Forte.

Eliasson, O. (2009). *Los modelos son reales.* Editado por Carmen H. Bordas, Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L..

Fineberg, J. (2000). *Art Since 1940. Strategies of Being.* Laurence King Publishing.

Francastel, G. e P. (1978). *El retrato.* Madri: Ediciones Cátedra.

Francastel, P. (1987). *Imagem, visão e imaginação.* Lisboa: Edições 70

Genet, Jean. (2001). *O Atelier de Giacometti.* São Paulo: Cosac & Naify.

Gil, J. (2009). *Em Busca da Identidade. O Desnorte.* Lisboa: Editora Relógio D'Água.

Godfrey, T. (2006). *Conceptual Art.* Londres: Phaidon Press Limited.

Godinho, Ana. (2007). *Linhas do estilo. Estética e Ontologia em Gilles Deleuze.* Lisboa:Relógio D'Água Editores.

Gombrich, E. H. (2007). *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica.* São Paulo: Martins Fontes.

Hutcheon, L. (2000). *Teoria e política da ironia.* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Joaquim, T. (2006). *A Causa das Mulheres. A Comunidade Infigurável.* Lisboa: Editora Livros Horizonte.

Kamel, A. (2006). *Não Somos Racistas. Uma reação aos que querem nos transformar numa nação bicolor.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.

- Kapuscinski, R. (2009). *O Outro*. Porto: Editora Campo das Letras.
- Lynton, N. (1999). *The Story of Modern Art*. New York: Phaidon Press Limited.
- MacLuhan, M. (2009). *Compreender-me. Conferências e Entrevistas*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Malheiros, J. M. (2007). *Imigração Brasileira em Portugal*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI, I. P.)
- Martins, L. (s.d). *Grandes artistas brasileiros: Di Cavalcanti*. São Paulo: Art Editora Ltda. Circulo do Livro S.A.,
- Micieli, N. (2000). *Poesia Visiva di/Versi e Racconti Mediterranei*. Pontedera: Bandecchi & Vivaldi.
- Minh-ha, T. T. (1989). *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana University Press.
- Minois, G. (2003). *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP.
- Miranda, J. (2009). *Mulheres Imigrantes em Portugal: memórias, dificuldades de integração e projectos de vida*. (Vol. 35). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI, I. P.)
- Miranda, J. (2008). *Pelas narrativas do olhar: discursos fílmicos e fotográficos*. In Cabecinhas, R. & Cunha, L. (Eds.). *Comunicação Intercultural: Perspectivas, Dilemas e Desafios* (pp.61-72). Porto: Campo das Letras.
- Ostrower, Faiga. (1987). *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis RJ: Editora Vozes.
- Ponty, M. (2009). *O olho e o espírito*. Lisboa: Ed. Vega.
- Queiroz, R. d. S. (1996). *Não Vi e Não Gostei. O fenômeno do preconceito*. São Paulo: Editora Moderna.
- Rabaça, C. A. B., G. (1987). *Dicionário de Comunicação*. São Paulo: Editora África.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

Raposo, P. & Togni, P. (2009). *Os Fluxos Matrimoniais Transnacionais entre Brasileiras e Portugueses: género e imigração* (Vol. 38). Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI, I. P.)

Reckitt, H. & Phellan, P. (2001). *Art and Feminism*. Nova Iorque: Phaidon.

Rilke, R. M. (2001). *Cartas a um Jovem Poeta*. São Paulo: Editora Globo.

Sant'anna, A. R. d. (2003). *Desconstruir Duchamp: a arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial Ltda.

Sorín, M. (2004). *Niñas y Niños nos Interpelan. Violencia, prosocialidad y producción infantil de subjectividades*. Barcelona: Editora Icaria.

Sproccati, S. (2002). *Arte. Guide Cultura Mondadori*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.

Veloso, C. (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.

CATÁLOGOS E FOLHETOS DE EXPOSIÇÕES

Identità e alterità. Figure del corpo 1895/1995. A cura di Manlio Brusatin e Jean Clair. La Biennale di Venezia. 46ª Esposizione Internazionale d'Arte. Venezia: Edizione La Biennale di Venezia. .

Centro de Estudios y Documentación del MACBA. (2009). *En los márgenes del arte. Creación y compromiso político*.

SITES

<http://estereotipos.net/2008/08/27/estereotipo-ou-estereotipos/>. Acesso em 12 de Março de 2009.

<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html> - acesso em 25 de outubro de 2009

Olaio, Antonio. <http://br.monografias.com/trabalhos-pdf902/ser-um-individuo/ser-um-individuo.pdf> - acesso em 20 de agosto de 2010.

Pontes, Luciana. <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23a08.pdf>. Acesso em 06 de Dezembro de 2009.

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/> - acesso em 03 de Outubro de 2008

http://www.hemi.nyu.edu/journal/3.2/por/po32_pg_berg_varea.html - acesso em 3 de Outubro de 2008

<http://www.thedisplacedafrican.com/> . Acesso em 08 de Setembro de 2009.

<http://epoca.globo.com/edic/20000124/soci1.htm>. Acesso em 20 de Fevereiro de 2010.

<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL949531-5606,00.html>. Acesso em 20 de Fevereiro de 2010.

<http://geraldo.pieroni.vilabol.uol.com.br/livros.html>. Acesso em 5 de Junho de 2009.

http://veja.abril.com.br/221003/p_116.html. Acesso em 20 de Fevereiro de 2010.

<http://www.acid.gov.pt/Publicacoes/estudos/media.pdf>. Acesso em 28 de Março de 2010.

http://www.carmen.miranda.nom.br/cm_bio.htm. Acesso em 14 de Março de 2010.

<http://carmen.miranda.nom.br/mag2.html> . Acesso em 14 de março de 2010.

<http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>. Acesso em 14 de Fevereiro de 2010.

http://www.esqt.ipt.pt/.../2827_A%20MULHER%20NO%20BRASIL%20COLONIAL.doc. Acesso em 06 de Dezembro de 2009.

<http://www.oi.acidi.gov.pt/docs/pdf/Estudo%20Obercom.pdf>. Acesso em 10 de Outubro de 2008.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/educacao/ult305u645987.shtml>. Acesso em 20 de Fevereiro de 2010.

<http://www.nelmapenteadado.com.br/> - acesso em 06 de Agosto de 2010

<http://www.marciofaraco.com/> - acesso em 15 de Maio de 2009

<http://toptvz.com.br/marcio-faraco/vida-ou-game> - acesso em 15 de Maio de 2009

<http://www.lastfm.com.br/music/Márcio+Faraco> - acesso em 15 de Maio de 2009

http://www.violenciamulher.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1041:mulheres-brasileiras-em-portugal-sofrem-com-a-discriminacao-e-tem-dificuldade-para-alugar-apartamento&catid=19:reportagens-artigos-e-outros-textos&Itemid=6 – acesso em 03 de Agosto de 2010

http://sefstat.sef.pt/Docs/Rifa_2009.pdf - acesso em 14 de Novembro de 2010.

<http://sefstat.sef.pt/relatorios.aspx> - acesso em 14 de Novembro de 2010.

www.itaucultural.org.br/...nao.../PAPER_CRISTINAFREIRE.rtf - acesso em 20 de Fevereiro de 2010.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Xador> - acesso em 19 de Fevereiro de 2011.

<http://www.centopeia.net/secoes/?ver=86&secao=ensaio&pg=9> – acesso em 10 de Março de 2011.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=912 – acesso em 07 de Janeiro de 2012

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=364&cd_idioma=28555 – acesso em 07 de Janeiro de 2012

<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=ironia> – acesso em 07 de Janeiro de 2012.

[http://www.infopedia.pt/\\$ironia-\(retorica\)](http://www.infopedia.pt/$ironia-(retorica)) – acesso em 09 de Janeiro de 2012.

[http://www.infopedia.pt/\\$ironia-\(filosofia\)](http://www.infopedia.pt/$ironia-(filosofia)) – acesso em 09 de Janeiro de 2012

<http://www.vagalume.com.br/ohuaz/estrangeiro-de-mim.html> - acesso em 15 de Janeiro de 2012.

Sites sobre artistas contemporâneos

<http://www.kimsooja.com/> - acesso em 04 de Agosto de 2010

<http://www.victorcartagena.net/> - acesso em 10 de Setembro de 2009

<http://www.vikmuniz.net/www/index.html> - acesso em 09 de Fevereiro de 2009

<http://nelsoncrespo.blogspot.com/> - acesso em 04 de Agosto de 2010

<http://www.anamnese.pt/?projecto=az> - acesso em 04 de Agosto de 2010

<http://www.artecapital.net/plataforma.php?id=2> – acesso em 04 de Agosto de 2010

<http://www.crownpoint.com/artists/186/about-artist> - acesso em 05 de Setembro de 2010.

<http://marquesiano.blogspot.com/2010/09/barbara-kruger.html> - acesso em 15 de Janeiro de 2011.

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/Barbara-Kruger.html> - acesso em 15 de Janeiro de 2011.

http://www.firstrunfeatures.com/ourcitydreams_press.html - acesso em 10 de Novembro de 2010.

<http://www.magical-secrets.com/artists/raetz> - acesso em 02 de Março de 2011.

<http://peregrinacultural.wordpress.com/2011/01/27/jacques-louis-david-e-vik-muniz-unidos-pelo-lixo/> - acesso em 20 de Fevereiro de 2011.

<http://outnow.ch/Movies/2007/MarkusRaetz-Kunst/Bilder/movie.ws/02> - acesso em 30 de Março de 2011.

<http://natalieshell.com/2010/05/24/shirin-neshat/> - acesso em 12 de Janeiro de 2011

<http://rolamccclary.blogspot.com/2009/07/shirin-neshat.html> - acesso em 12 de Janeiro de 2011.

http://www.museuberardo.pt/Files/MCB_VIK_2011.pdf - acesso em 21 de Setembro de 2011.

Sites sobre a divulgação deste presente projecto nos media brasileiros e portugueses:

<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL1221997-5602,00-IMAGEM+DA+MULHER+BRASILEIRA+EM+PORTUGAL+VIRA+TEMA+DE+ESTUDO+DE+ARTISTA+PAUL.html> – acesso em 08 de Julho de 2009

www.leticiabarreto.blogspot.com Diário de uma imigrante brasileira em Lisboa – acesso em 09 de Março de 2007

<http://www.cruzeirodosul.inf.br/materia.php?editoria=42&id=203207> – acesso em 19 de Julho de 2009

<http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/brasileira-imigrante-arte-artista-mestrado-tvi24/1082219-4071.html> - acesso em 23 de Agosto de 2009

http://tv1.rtp.pt/programas-rtp/index.php?p_id=24812&e_id=&c_id=8&dif=tv&dataP=2009-10-25 – acesso em 25 de Outubro de 2009

Projecto Lá e Cá www.tvcultura.com.br/laeca/ - acesso em 20 de Abril de 2010

<http://www.rtp.pt/multimedia/progVideo.php?tvprog=26306> - acesso em 30 de Abril de 2010

http://www2.tvcultura.com.br/captacao/tv_programaplano.asp?mediapgmid=501 – acesso em 30 de Abril de 2010

REVISTAS E PERIÓDICOS (inclui versões on-line)

Duarte, R. (2010). *Brasileiros mais discriminados*. Jornal Público. 6 de Novembro 2009

Ferrari, M. A. L. D. (2006). *O papel da diferença na construção da identidade*. Boletim de Psicologia, Vol. LVI, nº 124:01-08. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0006-59432006000100002&script=sci_arttext. Acesso em 02 de Março de 2011.

França, J. M. C. (2009). *A Mulher Brasileira Segundo os Viajantes*. Revista História Viva 72.

Júnior, N. (2010). *Jacques Derrida e a Desconstrução: uma introdução*. Revista Encontros de Vista. Jan/Jun 2010. quinta edição. Disponível em http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Neurivaldo_Junior_Derrida_e_a_desconstrucao_uma_introducao_final.pdf. Acesso em 19 de Janeiro de 2012.

Lopes, M. d. A. (2010). *O Pequeno Mundo da Fila do Consulado Brasileiro. 8ª Colina*.

Lopes, M. d. A. & Simões, P. M. (2010). *Os Segredos da Mulher Brasileira*. Focus. nº556. 11 a 17/08/2010

Santos Filho (2004). *EMBRATUR, da euforia ao esquecimento; o retorno às raízes quando serviu à Ditadura Militar. Não estamos em uma ditadura militar, mas servimos a quem?* Revista Espaço Acadêmico nº 34. Abril 2004. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/035/35jsf.htm> . Acesso em 21 de Fevereiro de 2010

Santos Filho (2008). *Ditadura militar utilizou a EMBRATUR para tentar ocultar a repressão, a tortura e o assassinato*. Revista Espaço Acadêmico nº 84. Maio 2008. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/084/84jsf.htm> . Acesso em 17 de Fevereiro de 2010.

Vários autores. (2001). *Artnewsmagazine*. September. (08). Nova Iorque: ArtNews. Contém artigo de Barbara Pollack

Vários autores. (1991) *Parachute art contemporain* (Jan/ Feb/March), (61). Quebec: Éditions Parachute Publication

Vários autores. (1990). *Parallelograme art society and image*. Contemporary Canadian Art News, (04).

Vários Autores. (1999). *Sexta-Feira*, 4. Contém artigo de Macedo, V.

Veloso, Caetano. (1991). *Carmem Miranda Dadá*. *Folha de São Paulo*, 22 outubro. Disponível em <http://carmen.miranda.nom.br/mag2.html>. Acesso em 14 de Março de 2010.

Veloso, Carlos. IPHI-UNL, Revista *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*. Lisboa, Edições Colibri, (3), 2000, pp. 11-33

TESES

Alfonso, L.P. (2006). *EMBRATUR : formadora de imagens da nação brasileira*. UNICAMP, Campinas/SP. Disponível em <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000380103>. Acesso em 30 de Abril de 2010.

Koettker, F.G. (2006). *A ironia, suas implicações e seu emprego nas artes visuais de René Magritte a Nelson Leirner*. Universidade do Estado de Santa Catarina/PR. Disponível em <http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/0000000000004/000004D9.pdf>. Acesso em 07 de Janeiro de 2012.

Pessoa, H. G. R. (2006). *Auto-retrato. O espelho, as coisas*. ECA-USP. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde...120522/.../4121124.pdf. Acesso em 03 de Fevereiro de 2011.

Togni, P. C. (2008). *Os Fluxos Matrimoniais Transnacionais entre Brasileiras e Portugueses: gênero e imigração*. ISCTE, Lisboa.

FILMES E DOCUMENTÁRIOS

Tréfault, S. (realizador). (2004). *Lisboetas*. [Documentário]. Lisboa: Atalanta Filmes

Salles, W. & Thomas, D. (realizadores). (1995). *Terra Estrangeira* [Filme]. Brasil: Riofilme

Reeh, C. (realizadora). (2007). *À Espera da Europa*. [Documentário]. Portugal.

BIOGRAFIA / CV (resumido)

Letícia Barreto (n. 1974, Sorocaba-SP, Brasil)

Pintora, desenhadora, artista mixed media e arte-educadora. Como bolsista da Fundação Rotary Internacional, estudou Artes Plásticas no Instituto Lorenzo de Medici, em Florença, Itália. Ainda em Itália, teve formação e especialização para professores em artes plásticas. No Brasil, estudou desenho, pintura, gravura e história da arte, tendo trabalhado como ilustradora editorial e publicitária. Participa desde 1992 em mostras coletivas e individuais em várias cidades do Brasil. Já participou em exposições na Itália, Estados Unidos e Equador. Trabalhou como arte educadora por 17 anos no seu atelier no Brasil e em projetos sociais na sua cidade. No Nextart em Lisboa, é formadora nas áreas de desenho, pintura a óleo e técnicas mistas. Actualmente faz mestrado em artes visuais e intermedia na Universidade de Évora. www.brazucaemportugal.wordpress.com



Europass-Curriculum Vitae

Informação pessoal

Apelido(s) / Nome(s) próprio(s)

Morada(s)

Telefone(s)

Fax(es)

Correio(s) electrónico(s)

Nacionalidade

Data de nascimento

Sexo

Canineo Barreto, Ana Letícia

Av. Marques de Tomar, 106 – CV. Freguesia Nossa Senhora de Fátima, Lisboa

212472881

Telemóvel: (351) 965713639

analebarreto@gmail.com www.leticiabarreto.com.br
www.brazucaemportugal.wordpress.com

Brasileira

06/02/1974

Feminino

Emprego pretendido / Área funcional

Arte Educadora e artista plástica

Experiência profissional

Datas

Função ou cargo ocupado

Principais actividades e responsabilidades

Nome e morada do empregador

Tipo de empresa ou sector

01/10/2007 →

Formadora e coordenadora pedagógica

Formadora nas áreas de desenho e pintura para crianças e adultos. Coordenadora pedagógica: responsável pela organização dos cursos de artes visuais e orientação dos professores sob minha responsabilidade.

Next-Art – Centro de Formação Artística. Rua da Vitória, 73 2º andar – 1100 Lisboa
Centro de Formação Artística

Datas

Função ou cargo ocupado

Principais actividades e responsabilidades

Nome e morada do empregador

Tipo de empresa ou sector

05/05/1992 - 30/05/2007

Proprietária do Atelier Letícia Barreto, formadora e Artista plástica. Ilustradora Freelancer.

Proprietária do atelier, responsável pela coordenação dos formadores; formadora nas áreas de desenho e pintura para crianças, jovens e adultos. Artista plástica e ilustradora freelancer.

Rua Francisco Silva, 307 – Cerrado – Sorocaba/SP – Brasil
Atelier e Escola de Artes Visuais

Datas

Função ou cargo ocupado

Principais actividades e responsabilidades

01/04/2006 - 30/06/2006

Formadora voluntária

Trabalho voluntário como formadora de desenho de ilustração e Banda Desenhada para adolescentes carentes.

Nome e morada do empregador	Escola Irineu Leister. Sorocaba/SP – Brasil
Tipo de empresa ou sector	Escola Estadual de Ensino Fundamental e Secundário
Datas	01/05/2005 - 30/07/2005
Função ou cargo ocupado	Formadora
Principais actividades e responsabilidades	Formadora de Desenho de ilustração e Banda Desenhada para adolescentes
Nome e morada do empregador	Oficina Cultura Regional Grande Otelo. Pça. Frei Baraúna, s/nº - Centro – 18035-170
Tipo de empresa ou sector	Sorocaba/SP Oficina Cultural mantida pelo Estado de São Paulo

Datas	01/08/1993 - 30/10/1993
Função ou cargo ocupado	Formadora
Principais actividades e responsabilidades	Formadora de Desenho de ilustração e cartum para adolescentes
Nome e morada do empregador	Parque da Biquinha. Av. Com. Pereira Inácio, 1112, no Jd. Emília.
Tipo de empresa ou sector	Sorocaba/SP Associação Cultural Municipal
Datas	01/08/1990 - 30/04/1992
Função ou cargo ocupado	Formadora assistente
Principais actividades e responsabilidades	Formadora assistente do Professor Ismael dos Santos no ensino de desenho de cartum, ilustração e banda desenhada para adolescentes e adultos
Nome e morada do empregador	Oficina Cultura Regional Grande Otelo. Pça. Frei Baraúna, s/no - Centro – 18035-170 Sorocaba/SP
Tipo de empresa ou sector	Associação Cultural Municipal Oficina Cultural mantida pelo Estado de São Paulo

Educação e formação

Datas	2009-2010
Designação da qualificação atribuída	Mestrado em Artes Visuais e Intermedia
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Universidade de Évora
Datas	24/07/2007 - 03/08/2007
Designação da qualificação atribuída	Concepts in Art Practice
Principais disciplinas/competências profissionais	História da arte, teoria crítica da arte e os parâmetros da arte contemporânea atual. Análise do
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	processo criativo de vários artistas contemporâneos. Atelier das artistas plásticas Claire Gavronsky e Rose Shakinovsky – La Cipressaia - Montagnana - Itália
Datas	18/06/2007 - 19/07/2007
Designação da qualificação atribuída	Formador em Artes Plásticas - nível Avançado - Teaching Workshop – Teacher Training II – Programa de formação e especialização para professores em Artes Plásticas

Principais disciplinas/competências profissionais	Desenho, pintura e escultura – Advanced Level (desenvolvimento do processo criativo)
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Atelier das artistas plásticas Claire Gavronsky e Rose Shakinovsky – Montagnana - Itália
Datas	10/07/2006 - 29/08/2006
Designação da qualificação atribuída	Formador em Artes Plásticas - nível I - Teaching Workshop – Teacher Training I – Programa de formação e especialização para professores em Artes Plásticas
Principais disciplinas/competências profissionais	Desenho, pintura e escultura – Foundation Level
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Atelier das artistas plásticas Claire Gavronsky e Rose Shakinovsky – Montagnana - Itália
Datas	01/08/2004 - 30/06/2005
Principais disciplinas/competências profissionais	Curso de gravura em metal
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Técnicas básicas de gravura em metal Museu Lasar Segall – São Paulo - Brasil
Datas	2003 – 2004
Designação da qualificação atribuída	Curso de Comunicação Social - Habil. em Publicidade e Propaganda
Principais disciplinas/competências profissionais	curso não concluído
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	UNISO - Universidade de Sorocaba
Nível segundo a classificação nacional ou internacional	Bacharelado (não concluído)
Datas	01/02/2002 - 30/10/2003
Designação da qualificação atribuída	Curso de escultura
Principais disciplinas/competências profissionais	Curso de escultura – modelagem e entalhe da figura humana com a artista plástica Ivelise de Agostini
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Estúdio de Arte HQ - Sorocaba/SP – Atelier e Escola de Artes Visuais
Datas	10/03/2002 - 11/03/2002
Designação da qualificação atribuída	Workshop de escultura
Principais disciplinas/competências profissionais	Workshop de Escultura – modelagem do corpo humano – com o artista plástico Israel Kislansky
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Atelier Lúcia Castanho
Datas	01/11/2001 - 20/12/2001
Designação da qualificação atribuída	Curso de História da Arte
Principais disciplinas/competências profissionais	“Arte Contemporânea e Pós Modernidade – Teoria e Prática” - Prof. Janina Sanches (USP)

Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Estúdio de Arte HQ - Sorocaba/SP – Atelier e Escola de Artes Visuais
Datas	04/06/2001 - 20/07/2001
Designação da qualificação atribuída	Programa de Artista em residência
Principais disciplinas/competências profissionais	“SummerWorkshop” (La Cipressaia, Montagnana, Itália) - Convidada para o programa de artista em residência (desenho, pintura, gravura e instalação e teoria da arte)
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Atelier das artistas plásticas Claire Gavronsky e Rose Shakinovsky, (ambas Professoras do Departamento de Belas Artes do Instituto de Arte de Firenze “Lorenzo de Medici”). La Cipressaia - Montagnana. Itália
Datas	04/09/2000 - 27/04/2001
Designação da qualificação atribuída	Cursos de Artes Plásticas com Bolsa de Estudos do Rotary Internacional
Principais disciplinas/competências profissionais	Cursos de formação em desenho, pintura - nível avançado, escultura - nível intermédio, gravura - iniciação, mixed media I e II e História da arte contemporânea – Bolsa de estudos da Rotary Foundation International.
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Instituto Lorenzo de Medici, Florença, Itália
Datas	03/03/2000 - 30/06/2000
Designação da qualificação atribuída	Curso de História da Arte e poética visual
Principais disciplinas/competências profissionais	“Da Identidade Estética I- Teoria e Prática” - Prof. Janina Sanches (USP)
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Estúdio de Arte HQ - Sorocaba/SP – Atelier e Escola de Artes Visuais
Datas	08/09/1998 - 18/12/1998
Designação da qualificação atribuída	Cursos de Artes Plásticas
Principais disciplinas/competências profissionais	Cursos de formação em desenho e pintura - nível avançado (4A) e História da Arte.
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Instituto Lorenzo de Medici, Florença, Itália
Datas	18/03/1998 - 10/06/1998
Designação da qualificação atribuída	Curso livre de pintura
Principais disciplinas/competências profissionais	Pintura a óleo - curso livre
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Atelier do artista plástico Beto Cury
Datas	19/06/1996 - 28/05/1997
Designação da qualificação atribuída	Cursos livres de História da Arte

Principais disciplinas/competências profissionais	História da Arte Moderna, Prof. Nancy Kaplan (UNICAMP)
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Oficina Cultural Regional Grande Otelo
Datas	02/02/1993 - 27/05/1997
Designação da qualificação atribuída	Curso livre de pintura
Principais disciplinas/competências profissionais	Cursos livres de pintura a óleo e aquarela
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Atelier da Artista Plástica Raquel Taraborelli
Datas	05/03/1997 - 28/05/1997
Designação da qualificação atribuída	Curso livre de desenho e pintura
Principais disciplinas/competências profissionais	Curso de desenho e pintura
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Atelier Philip Hallawell - Terras de São José - Itu/SP
Datas	1993 - 1994
Designação da qualificação atribuída	Técnico em Publicidade e Propaganda
Principais disciplinas/competências profissionais	Curso técnico em publicidade e propaganda
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	OSE - Organização Sorocabana de Ensino
Nível segundo a classificação nacional ou internacional	Técnico em Publicidade e Propaganda
Datas	05/02/1992 - 10/06/1992
Designação da qualificação atribuída	Curso livre de desenho e pintura
Principais disciplinas/competências profissionais	Curso de desenho e pintura
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Hallawell Escola de Linguas e Arte, Philip Hallawell, São Paulo/SP
Datas	01/02/1989 - 25/03/1992
Designação da qualificação atribuída	Curso de ilustração e Banda Desenhada
Principais disciplinas/competências profissionais	Curso livre de ilustração, cartum, caricatura e Banda desenhada
Nome e tipo da organização de ensino ou formação	Casa da Cultura de Sorocaba - SP

Aptidões e competências pessoais

Língua(s) materna(s)

Outra(s) língua(s)

Auto-avaliação

Nível europeu (*)

Inglês

Italiano

Aptidões e competências informáticas

Aptidões e competências artísticas

Informação adicional

Anexos

Português

Indique a(s) sua(s) língua(s) materna(s)

Inglês e Italiano

Compreensão				Conversação				Escrita				
Compreensão				Conversação				Escrita				
Compreensão oral		Leitura		Interacção oral		Produção oral		Produção oral				
Compreensão oral		Leitura		Interacção oral		Produção oral		Produção oral				
C1	Utilizador avançado	B2	Utilizador independente	B2	Utilizador independente	B1	Utilizador independente	B1	Utilizador independente			
C1	Utilizador avançado	C1	Utilizador avançado	B2	Utilizador independente	B2	Utilizador independente	B1	Utilizador independente			

(*) Nível do Quadro Europeu Comum de Referência (CECR)

(*) Nível do Quadro Europeu Comum de Referência (CECR)

Descreva estas competências e indique o contexto em que foram adquiridas. Facultativo (ver instruções).
Photoshop, Corel Draw – cursos livres de Photoshop e Corel Draw dentro do curso de Publicidade e Propaganda

Pintora, desenhadora, artista mixed-media e arte-educadora

Descreva estas competências e indique o contexto em que foram adquiridas. Facultativo (ver instruções)

Inclua nesta rubrica qualquer outra informação pertinente: por exemplo, pessoas de contacto, referências, etc. Facultativo (ver instruções).
Next-Art, Teresa Rutkowski

Enumere os anexos ao CV. Facultativo (ver instruções)

Relação de exposições das quais participou, bem como os prémios e bolsas de estudo obtidas

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

- 2011 (Jul) Exposição “Estrangeiro em Mim”. Edifício Central do Município. Centro de Documentação, Lisboa
- 2011 (Jan) “13-02-2006” – Espaço PT Tenente Valadim - Porto
- 2006 (Mar) Exposição Identidade Perdida – UNISO – Universidade de Sorocaba.
- 2004 (Jul) “Identidade Perdida” – Espaço Cultural de Tatui.
- 1999 (Nov) “Transformações”, Oficina Cultural Regional Grande Otelo, Sorocaba/São Paulo
- 1997 (Out) “Uma visao singular”, Espaço Cultural Cruzeiro do Sul, Sorocaba/SP
- 1997 (Abr) “Uma visão Singular”, Oficina Cultural Regional Grande Otelo, Sorocaba/São Paulo.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

- 2011(Mar/Maio) 1ª Bienal Mulheres d’artes. Museu Municipal de Espinho.
- 2009 Exposição do Departamento de Artes da Universidade de Évora – Palácio Galveias – Lisboa.
- 2008 (Ago/Out) 1.ª Bienal Internacional de Artes Plásticas de Montijo - IX Prémio Vespeira
- 2007 (Jun) Exposição anual – Next-Art
- 2006 (Out) Exposição Arte Pela Paz – III Semana Gandhi – como organizadora e curadora. Espaço Cultural Saber Viver – Sorocaba/SP
- 2005 (Out) Mapa Cultural Paulista (artista selecionada para a fase Estadual na categorial Artes plásticas e na fase regional na categoria desenho de humor)
- 2005 (Out) Exposição Arte Pela Paz – II Semana Gandhi – como organizadora e curadora. Biblioteca Municipal de Sorocaba e FUNDEC.
- 2004 (Out) Exposição Arte Pela Paz – I Semana Gandhi – como organizadora e curadora. UNISO - Sorocaba/SP
- 2004 (Abr/Mai) “Identidade Perdida”. Coletiva com o artista Sussumo Harada. FUNDEC, Sorocaba/SP.
- 2003 (Nov/Dez) Exposição Arte & Artistas – MASP – Centro, São Paulo/SP
- 2003 (Jan) Panorama Cultural dos Artistas VI Salão de Arte Plásticas “Arte in Forma” – Galeria Mali Villas Boas, São Paulo/SP
- 2002 (Mai) Exposição 10 anos do Estúdio HQ, Oficina Cultura Grande Otelo, Sorocaba/SP
- 2002 (Fev.) Projeto Releituras da Semana de 22 – FUNDEC – Sorocaba

- 2001 (Dez) "EmergeNcY", Mixed-media, "Crane Street Studios", Long Island City, NY, EUA.
- 2001 (Abr) Exposição Anual - Instituto Lorenzo de Medici, Galleria Via Larga, Florença, ITÁLIA
- 2000/1 (Dez/Jan) "Espírito Latino (para o novo milênio)" British Council Gallery, Quito - EQUADOR
- 2000 (Out/Nov) Exposição Coletiva no Swissotel of Quito, EQUADOR
- 2000 (Ago/Set) "Espírito Latino (para o Novo Milênio)"; Posada de Artes Kingman, Villa Madri (Casa de Navarro), Quito, EQUADOR
- 2000 (Ago) Convidada especial do Ministério do Turismo do Equador "1ª Casa Abierta de las instituciones de lo Estado", Centro Cultural de Quito, EQUADOR
- 2000 (Jun) "Espitito Latino para o Novo Milenio", Oficina Cultural Regional Grande Otelo, Sorocaba/SP
- 1998 (Set) Projeto "Terra Rasgada 98", Oficina Cultural Regional Grande Otelo, Sorocaba/SP
- 1997 (Dez) Projeto " Passagens", Espaço Cultural Cruzeiro do Sul, Sorocaba/SP
- 1997 (Set) Projeto "Terra Rasgada 97", Oficina Cultural Regional Grande Otelo, Sorocaba/SP
- 1996 (Mar) Projeto " Arte e Graça - Exposição Mulheres nas Artes", Esplanada Shopping, Sorocaba/SP
- 1995 (Ago) Projeto "Terra Rasgada 95", Oficina Cultural Regional Grande Otelo, Sorocaba/SP
- 1994 (Nov) "A Mostra 2", Espaço Cultural do Cruzeiro do Sul, Sorocaba/SP
- 1994 (Abr) "A Mostra", Espaço Cultural do Cruzeiro do Sul, Sorocaba/SP

PRÊMIOS E BOLSAS DE ESTUDO

- 2003 Grande Medalha de Prata – VII Concurso de Artes Plásticas Arte in Forma, da Galeria Mali Villas Boas, São Paulo/SP
- 2003 Prêmio Arte Mulher – Troféu Destaque – II Concurso de Artes Plásticas ARTE MULHER, São Paulo/SP
- 2003 Menção Honrosa – Prêmio Prof. Flávio Gagliardi de Artes Plásticas Sorocaba/SP
- 2002 Grande medalha de prata - VI concurso de artes plásticas "Arte in Forma" da Galeria Mali Villas Boas, São Paulo/SP
- 2002 Menção Honrosa – Premio Prof. Flávio Gagliardi de Artes Plásticas, Sorocaba/SP

2002	Menção Honrosa – SAPRI – Salão da Primavera de Itu/SP
2000	Bolsa de estudos da Fundação Rotary International para estudar Artes Plásticas em Florença, Itália no “ Institute of Art Lorenzo de Medici”.
1998	1º prêmio - Prêmio Prof. Flávio Gagliardi de Artes Plásticas, Sorocaba/SP
1997	Menção honrosa - Prêmio Prof. Flávio Gagliardi de Artes Plásticas, Sorocaba/SP
1996	3º prêmio - Salão de Belas Artes de Cerquilha, Cerquilha/SP
1996	1º prêmio - Prêmio Prof. Flávio Gagliardi de Artes Plásticas, Sorocaba/SP
1996	Menção Honrosa - III Salão de Outono de Sorocaba, Sorocaba/SP
1995	1º prêmio - Prêmio Prof. Flávio Gagliardi de Artes Plásticas, Sorocaba/SP
1995	2º prêmio - II Salão de Outono de Sorocaba, Sorocaba/SP
1994	Menção honrosa - Arte Dzarm Capricho, São Paulo/SP
1994	1º prêmio - Premio Prof. Flavio Gagliardi de Artes Plásticas, Sorocaba/SP